

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Bakalářská práce

Bc. Tereza Micková

Keltská mytologie v české fantasy literatuře

Celtic mythology in Czech fantasy literature

Praha 2017

Vedoucí práce: PhDr. Václav Vaněk, CSc.

Děkuji PhDr. Václavu Vaňkovi, CSc. za cenné rady, podnětné diskuse a trpělivost, s níž vedl mou bakalářskou práci.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 9. května 2017

.....

Tereza Micková

Klíčová slova (česky)

česká fantasy, keltská mytologie, Zbyněk Kučera Holub, Leonard Medek, Jaroslav Mostecký, Petra Neomillnerová, Františka Vrbenská

Klíčová slova (anglicky):

Czech fantasy, celtic mythology, Zbyněk Kučera Holub, Leonard Medek, Jaroslav Mostecký, Petra Neomillnerová, Františka Vrbenská

Abstrakt (česky)

Cílem práce je nalézt a analyzovat prvky keltské mytologie ve vybraných dílech české fantasy literatury a vyložit, jak s nimi dílo pracuje, ve kterých složkách se uplatňují a jakých výsledků je jimi dosaženo. Práce se zároveň snaží potvrdit předpoklad, že česká fantasy literatura je schopna obstát na poli akademického diskurzu, a to na základě děl Leonarda Medka a Františky Vrbenské, Jaroslava Mosteckého, Zbyňka Kučery Holuba a Petry Neomillnerové.

Abstract (in English):

This paper aims to find and analyse Celtic mythological motifs in chosen works of Czech fantasy literature and elucidate how these works use them, in which aspects are they utilised and to what purpose. The paper is also trying to support the assumption of Czech fantasy literature being able to stand within the field of academic discourse based on the works of Leonard Medek and Františka Vrbenská, Jaroslav Mostecký, Zbyněk Kučera Holub and Petra Neomillnerová.

Obsah

ÚVOD	7
1 DEFINICE FANTASY	10
2 KELTSKÁ MYTOLOGIE V ZAHRANIČNÍ FANTASY	16
2.1 RYHOPSKÝ CYKLUS ROBERTA HOLDSTOCKA	16
2.2 FIONAVARSKÁ TAPISERIE GUYE GAVRIELA KAYE.....	18
3 KELTSKÁ MYTOLOGIE V ČESKÉ FANTASY	21
3.1 STÍN MODRÉHO BÝKA	21
3.1.1 Božstva.....	22
3.1.1.1 Kernun	22
3.1.1.2 Epona / Kotis	27
3.1.1.3 Trojná bohyně.....	31
3.1.1.4 Morhan	34
3.1.2 Rituály.....	37
3.1.2.1 Krak	38
3.1.2.2 Kwann	42
3.1.3 Svátky.....	44
3.1.3.1 Imbolc, Lughnasad	45
3.1.3.2 Beltain	46
3.1.4 Závěr	48
3.2 KRAK: KALNÉ VÍRY RHENU	50
3.2.1 Závěr	53
3.3 VLČÍ VĚK	54
3.3.1 Časoprostorové zasazení	54
3.3.2 Epona	55
3.3.3 Druidi	58
3.3.4 Tristan a Isolda.....	60
3.3.5 Závěr	61
3.4 KREV DIVOKÉ ŘEKY	63
3.4.1 Závěr	65
3.5 V NÁRUČI BOŽÍ	67
3.5.1 Závěr	68
ZÁVĚR	69
LITERATURA	73

Úvod

V okamžiku, kdy se rozhodneme zabývat fantasy literaturou na odborné úrovni, narazíme na elementární problém – nedostatek literatury, která by se touto oblastí vážně zabývala. Ačkoli je žánr fantasy (jakkoli diskutabilně bývá vymezen, viz následující kapitola) „na scéně“ již poměrně dlouho¹ a čtenářsky je velice oblíbený, zdá se, jako by ho literární věda stále obcházela obloukem. Tento nedostatek je zjevný specificky v českém prostředí. Zmínit můžeme jen několik větších domácích studií,² které se navíc zabývají spíše žánrem sci-fi a o fantasy se jen letmo zmíní. Tohoto problému si aktuálně všiml i Antonín K. K. Kudláč: „Jak již bylo řečeno, většina teoretiků fantastiky se zaměřuje převážně nebo výhradně na SF [...]. Dlouhodobě tak zůstávala opomíjena jiná podstatná část fantastické literatury, totiž fantasy, jejíž nejasné žánrové vymezení vzdorovalo odborné reflexi.“³

Tato situace se mění teprve v posledních letech, kdy se literaturou fantasy začínají zabývat studenti vysokých škol ve svých bakalářských a diplomových pracích. Asi nejvýrazněji z nich vystupuje Tereza Dědinová se svou monografií *Po divné krajině*.⁴ V tomto ohledu významná je i práce Antonína K. K. Kudláče, který se „fantastikou“ zabývá dlouhodobě, nejnověji v publikaci *Anatomie pocitu úžasu*.⁵ Z obou zmíněných monografií budu ve své práci čerpat, ačkoli na jejich závěry je nutné pohlížet kriticky.

¹ Nemůžeme pochopitelně označit konkrétní datum či dílo, které bychom mohli považovat za zakladatelské, nicméně nejrozšířenější čtenářské představy dávají počátky moderní fantasy do souvislosti s dílem J. R. R. Tolkiena (počínaje románem *Hobit* z roku 1937) a C. S. Lewise (*Letopisy Narnie*, od roku 1950). Tato díla však pochopitelně nebyla „bleskem z čistého nebe“: David Pringle zmiňuje jako přímé předchůdce moderní fantasy literatury americké pulповé magazíny, jejichž vznik se klade do roku 1896 a vliv britských autorů jako byli R. L. Stevenson, H. R. Haggard, A. C. Doyle, R. Kipling nebo H. G. Wells (Pringle, D. (ed.): *Fantasy: Encyklopedie fantastických světů*, přel. B. Bartoňová et al., Praha: Albatros 2003, s. 12). Přesto se o Tolkienovi, Lewisovi a šířeji o literárním spolku *Inklings*, jehož členy byli i oba zmínění spisovatelé, obecně mluví jako o „zakladatelích fantasy literatury“.

² Před rokem 1989 to byla například kniha Miroslavy Genčiové *Vědeckofantastická literatura* (1980) a především publikace Ondřeje Neffa *Něco je jinak* (1981). Po roce 1989 vzrostl počet časopiseckých článků na toto téma. Pravděpodobně jedinou publikací, která řeší naše téma, je pak kniha *Po divné krajině* Terezy Dědinové, které se věnuji v následující kapitole (viz Kudláč, A. K. K.: *Anatomie pocitu úžasu*, Brno: Host 2016, s. 45, 51, 60).

³ Tamtéž, s. 42.

⁴ Dědinová, T.: *Po divné krajině: charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury*, Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita 2015.

⁵ Kudláč, A. K. K., cit. d. (pozn. č. 2).

Kromě novějších prací jsme pak odkázáni na publicistické články a drobné studie, které vycházejí mimo jiné v žánrových časopisech, jako je *Ikarie XB-1*, *Pevnost* nebo fanzin *Interkom*.

Můžeme si položit otázku, čím je tento nedostatek, toto prázdné místo v záběru literární vědy způsobeno. Na vině je samozřejmě s největší pravděpodobností více různorodých faktorů, můžeme však předpokládat, že jde především o jakési přetrvávající stigma, jehož kořeny bychom mohli hledat v poválečném politickém a společenském vývoji na našem území. Fantasy se v té době ustavovala jako nový žánr, který již od svých počátků nesl příznak brakovosti – zábavné literatury pochybných kvalit.⁶ Těmito slovy jen těžko můžeme označit dílo Tolkienovo či Lewisovo, nicméně je nespornou skutečností, že převážná část fantasy literatury si opravdu často bere za cíl především pobavit čtenáře, aniž by se snažila o nějaký hlubší přesah.⁷

Na druhou stranu je třeba přiznat, že kolísání kvality je jev, který můžeme pozorovat napříč všemi žánry a není proto důvod dávat v tomto ohledu fantasy literatuře výsadní postavení. Přesto se tak děje – o čemž svědčí právě nedostatek zájmu ze strany literární vědy. Můžeme se domnívat, že je to způsobeno přetrvávající tendencí z let, kdy fantasy pronikala do české literatury: už ve svých počátcích byla potlačována a označována za cosi podřadného a nehodného zájmu.⁸

Jakkoli můžeme tuto situaci vnímat jako neuspokojivou, na druhé straně představuje i jisté výhody. Fantasy znamená pro literární vědu dosud jen málo prozkoumané území, které dokáže poskytnout zcela nové podněty, přinést odlišný úhel pohledu a obnovit zdánlivě již vyčerpané zdroje poznání. Pokud budeme k látce přistupovat v rámci možností objektivně a bez ovlivnění „příznakem brakovosti“, zjistíme, že minimálně v zahraniční produkci nalezneme díla z žánru fantasy, která snesou srovnání s „uměleckou, vysokou literaturou“ a jejichž kvality jsou neoddiskutovatelné (za všechny zmíním *Kroniku Královraha* Patricka Rothfusse, která je založená především na komplexních postavách a velmi citlivé práci s jazykem, *Ryhopský cyklus* Roberta Holdstocka, kterému se budu stručně věnovat ve druhé

⁶ Pringle, D. (ed.), cit. d. (pozn. č. 1), s. 16.

⁷ Takto bychom mohli popsat například velkou část díla jednoho z „klasiků“ žánru E. R. Burroughse, viz Clute, J. (ed.) et al.: *The Encyclopedia of Fantasy* [online], dostupné z http://www.sf-encyclopedia.com/entry/burroughs_edgar_rice [cit. 2016-12-27].

⁸ Kudláč, A. K. K., cit. d. (pozn. č. 2), s. 45.

kapitole práce nebo ságu *Píseň ledu a ohně* George R. R. Martina známou především komplikovanými příběhovými liniemi a detailní propracovaností fikčního světa).

V této práci jsem se rozhodla zabývat českou fantasy. Je nutné uznat, že domácí produkce zatím v mnoha ohledech nedosahuje kvalit té zahraniční, nicméně na druhou stranu musíme vzít při porovnávání v úvahu nejen příčiny historické a politické, ale i ekonomické (velikost trhu apod.). Pokud je však u nás zahraniční fantasy literatura nedostatečně prozkoumána, česká představuje v podstatě neznámou oblast. Dlouhodobě se jí zabývá pouze Ivan Adamovič (hlavně formou krátkých článků a soupisem českých spisovatelů zabývajících se „fantastikou“)⁹ či Ondřej Neff (publikace *Něco je jinak* a další). Mimo tyto autory nalézáme už jen jednotlivé dílčí sondy věnované konkrétním tématům.

Z těchto a dalších důvodů jsem se v bakalářské práci zaměřila právě na fantasy českou. Mým cílem je mimo jiné dokázat, že česká fantasy stojí za pozornost literární vědy. Rozhodla jsem se otestovat tento předpoklad na konkrétním problému, totiž na využívání mytologických – specificky keltských – prvků. Pokusím se tyto prvky ve vybraných dílech identifikovat, po konzultaci s odbornou literaturou vyložit a nakonec popsat, jaké důsledky používání těchto prvků nese: jakým způsobem s nimi pracuje, k čemu je využívá a jakých výsledků tím dílo dosahuje.

Důsledkem zaměření se na poměrně úzké téma je taktéž úzký výběr děl – podmínkou samozřejmě je, že se v daném díle keltské mytologické prvky vůbec vyskytují. Je však možná s podivem, že v české fantasy nalezneme takových děl vcelku značné množství. Nejprve budu věnovat pozornost románu *Stín modrého býka*, který je na keltské mytologické prvky z vybraných děl nejbohatší, poté na román volně navazující novele *Krak*, vzápětí se zaměřím na trilogii *Vlčí věk* a nakonec na kratší povídku *Krev Divoké řeky* a poněkud stranou stojící povídku *V náruči boží*.

⁹ Adamovič, I.: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*, Praha: R3 1995.

1 Definice fantasy

Než přistoupíme k samotnému rozboru děl, nejprve je nutné vymezit si oblast zkoumání. Žánr fantasy (a koneckonců ani sci-fi či horor, což jsou žánry, které s fantasy v literární vědě ale i povědomí čtenářů úzce souvisí) dosud nebyl uspokojivě definován.

Při snaze dobrat se základní definice žánru fantasy se můžeme opřít jak o obecné, tak specializované publikace. Pro elementární osvětlení pojmu vycházíme z obecných literárněvědných příruček, zde konkrétně z *Encyklopedie literárních žánrů*, ve které je podávána tato definice fantasy: „Populární žánr iracionální fantastiky s tematickými zdroji v mýtu a středověké romanci.“¹⁰ Dále se zde dočteme, že fantasy v rámci literární fantastiky představuje protipól k sci-fi, produkuje víceméně archetypální postavy, opírá se o mytologii a pohádky a stěžejním motivem je cesta.

Toto vymezení je samozřejmě velmi vágní a zastaralé (je pravda, že v „klasických“ dílech fantasy motiv cesty většinou skutečně představoval centrální linku, mnoho moderních děl však tento koncept v rámci experimentování s novými způsoby příběhu i jeho prezentace opouští buď částečně, nebo zcela), nemluvě o tom, že současná fantasy se od mytologických prvků spíše odklání. Neustále zmiňované propojení s pohádkami je také nutno přehodnotit,¹¹ nicméně větší problém vidím v zařazení pojmu fantasy (a sci-fi) pod obecný termín „fantastika“. Tento model (tedy fantasy, sci-fi, horor > fantastika) je v publikacích věnujících se fantasy i ve čtenářském povědomí obecně přijímán,¹² avšak podle mého názoru je nutné odlišit minimálně dva aspekty tohoto termínu, totiž „tradiční“ a „moderní“. Do *tradiční fantastiky* bychom zařadili díla s „duchařskou“ tematikou navazující na anglický gotický román, která většinou své produkce spadají do 19. a počátku 20. století (řadily by se sem např. některé prózy Balzacovy, Maupassantovy, Poeovy, Jamesovy a dalších)¹³ a která s dnešní fantasy a sci-fi literaturou nemají mnoho společného. *Moderní fantastika* by pak byla zastřešujícím pojmem pro fantasy, sci-fi a nadpřirozený horor tak, jak je chápeme dnes, tj. od působení Tolkiena, Lewise a jejich předchůdců (jak jsem naznačila v poznámce č. 1). Časové

¹⁰ Mocná, D. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha: Paseka 2004, s. 187.

¹¹ O tom píše například Marina Warnerová: „Tyto hry a populární příběhy [fantasy literatura a rolová hra Dungeons and Dragons] nejsou pohádky jako takové, pouze vycházejí z jejich odkazu. Ačkoli věta ‚here be dragons‘ může předjímat zemi zázraků, *ipso facto* nedělá z příběhu, ve kterém se objeví, pohádku.“ (Warner, M.: *Once upon a time: A short history of fairy tale*, New York: Oxford University Press 2014, s. 17, vlastní překlad).

¹² Používá ho jak Dědinová, tak Kudláč, který však termín ještě specifikuje na „populární fantastiku“.

¹³ Viz například výbor W. Stambergera (ed.): *Fantastické povídky*, Praha: Svoboda 1968.

ohraničení takto vymezených pojmů samozřejmě nemůžeme chápat absolutně; nutně by docházelo k průnikům, například v případě H. P. Lovecrafta, jehož tvorba vycházela především v první polovině 20. století, žánrově by však spadala spíše do *moderní fantastiky*. Toto rozdělení považuji za nezbytné, neboť pakliže pojem fantastika chápeme jako celistvý, můžeme při snaze definovat fantasy narazit na komplikace – např. na nutnost vymezovat se vůči Todorově monografii *Úvod do fantastické literatury*,¹⁴ která se fantasy v moderním smyslu prakticky netýká (pouze velmi okrajově zmiňuje sci-fi).¹⁵ Pokud je mi známo, dosud nikdo podobné rozdělení nenavrhl, některé odborné studie se však o problému ztotožnění fantasy a fantastiky krátce zmiňují, např. Šidák v publikaci *Úvod do studia genologie*: „[Z]totožnění fantastiky a žánru fantasy, s nímž se lze někdy setkat, je jen terminologická chyba, nikoli Todorovův přístup.“¹⁶ Otázkou zůstává, nakolik je možné v tomto případě mluvit o „terminologické chybě“, když tato terminologie zatím nebyla jednoznačně stanovena.

Podněty pro definičně zaměřené úvahy o fantasy přináší například Cluteova *The Encyclopedia of Fantasy* z roku 1997.¹⁷ Pochopitelně zde najdeme i heslo „fantasy“, které obsahuje definici žánru: „Pokud je [vyprávění] zasazeno do tohoto světa, vypráví příběh, který je z hlediska našeho vnímání světa neuskutečnitelný; pokud je zasazen do světa jiného (v originále *otherworld*), tento jiný svět je neuskutečnitelný, ačkoli příběhy odehrávající se v něm mohou být v jeho podmínkách uskutečnitelné.“¹⁸

I tato definice je ovšem velmi obecná a Clute sám si to uvědomuje, když na dalších řádcích připouští, že takto by se do fantasy mohla zahrnout velká část klasických děl literatury dvacátého století (jako příklad uvádí Joyceova *Odysea*, Mannův *Kouzelný vrch* nebo Kafkův

¹⁴ Todorov, T.: *Úvod do fantastické literatury*, Praha: Nakladatelství Karolinum 2010.

¹⁵ Tuto potřebu má například Dědinová ve své publikaci.

¹⁶ Šidák, P.: *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina*, Praha: Akropolis 2013, s. 250.

¹⁷ Clute, J. (ed.) et al.: *The Encyclopedia of Fantasy*, London: Orbit 1997. Čerpám z její internetové verze dostupné na adrese <http://www.sf-encyclopedia.com/>.

¹⁸ Heslo *Fantasy*, in tamtéž, dostupné z <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=fantasy> [cit. 2016-12-16], vlastní překlad, upraveno.

Zámek), ačkoli je dnes do tohoto žánru neřadíme.¹⁹ Rozdíl mezi těmito díly a fantasy literaturou vidí Clute především v tom, že „moderní a postmoderní texty používají prvky fantasy, ale nejsou koncipované k obývání, kdežto fantasy texty jasně vyzývají čtenáře k tomu, aby příběh *spoluobýval*.“²⁰

Dále Clute představuje lineární koncepci fantasy příběhu, který dělí na několik částí: svázání („bondage“ světa, což signalizuje pocit nepatřičnosti, „wrongness“, přičemž tato negativní počáteční fáze bývá způsobena růstem síly Temného pána „Dark lord“) – prozření („recognition“) – proměna („metamorphosis“ hrdiny, světa nebo obou) – pozitivní katastrofa („eucatastrophe“) – uzdravení („healing“).²¹ Ačkoli je tento model bezesporu produktivní a odpovídá struktuře velké části fantasy příběhů, nemůžeme ho brát jako normativní, protože na druhé straně existuje mnoho děl, zvláště současných, která se této koncepci zcela vymykají (jen stěží by modelu odpovídala například Martinova sága *Píseň ledu a ohně*).

I na domácí půdě proběhlo několik pokusů, více či méně ambiciózních, fantasy a obecněji „fantastickou literaturu“ definovat. V roce 1995 vyšel Adamovičův *Slovník české literární fantastiky a science fiction*.²² Slovník uvádí hesla autorů, kteří se „literární fantastice“ věnovali, či jejich dílo do tohoto okruhu nějakým způsobem spadá. V úvodu se autor pokouší o „Pracovní definici žánru“: „Fantastická literatura v užším slova smyslu je příběhem, kde je přítomen prvek nadpřirozena (magie, spiritismu apod.). [...] V širším slova smyslu zahrnuje i veškerá SF díla a označuje veškerou literaturu, jejíž děj vybočuje z rámce nám známé reality.“²³ Takto široce vymezená definice pochopitelně narazí na problém, o kterém jsem psala v předchozích odstavcích, a Adamovič sám dále v krátkosti zmiňuje obtíže s vymezením hranic žánru.²⁴

¹⁹ „Je zjevné, že nazývat tolik děl literatury 20. století fantasy by bylo zásadním nepochopením modernistických a postmodernistických děl a zbavením termínu ‚fantasy‘ jakéhokoli specifického významu.“ Tamtéž, vlastní překlad.

²⁰ Tamtéž, vlastní překlad a zvýraznění.

²¹ Tamtéž, vlastní překlad.

²² Adamovič, I., cit. d. (pozn. č. 8).

²³ Tamtéž, s. 6.

²⁴ Tamtéž, s. 7.

Tentýž slovník obsahuje i stať Ondřeje Neffa *Pět etap české fantastiky*,²⁵ ve které se autor zabývá historickým vývojem fantastické literatury u nás. Nicméně věnuje se zde především literatuře science fiction a o fantasy mluví až v samotném závěru stati: „Skutečnou novinkou na naší scéně SF se však stala literatura stylu fantasy, provázená vlnou zájmu o ‚hry na hrdiny‘. Před revolucí byla fantasy režimem zle cejchována a vyvíjela se skutečně jen na poli fandomu. Ve fantasy vrcholí napětí mezi romantickou citovostí a racionalismem naprostým vítězstvím citu.“²⁶ Poměrně neobvyklé je Neffovo zahrnutí fantasy pod SF (tedy sci-fi) – tyto dva žánry se v jiných pracích a v obecném povědomí chápou spíše antagonicky. Autorovo zaměření se na vědeckou stránku se projevuje i v stručně načrtnuté definici fantasy, která je založena na kontrastu romantické citovosti (fantasy) a racionalismu (sci-fi). Toho si všiml i Kudláč: „Neff používá pojem ‚literární fantastika‘, míní tím ovšem vlastně jen jednu její část, totiž SF. Jak ještě uvidíme, tento jev zůstane typický i pro budoucí bádání.“²⁷ Zaměření se na citovost ve spojitosti s fantasy možná na tomto místě překvapí, není však zcela ojedinělé. Podobným způsobem postupuje i David Pringle při pokusu vymezit oblast publikace *Fantasy: Encyklopedie fantastických světů*: „Fantasy je literatura zrozená z touhy srdce. [...] Působí především na naše pocity, čímž se liší od intelektuálně orientované vědecké fantastiky [...]. Pocity, které vyvolává fantasy, ovšem mají širší záběr a jsou většinou mnohem ‚kladnější‘ než ty, s nimiž pracuje horor.“²⁸ Tato definice je pro nás problematická ze dvou důvodů. Prvním je, že „citovost“ se jen těžko empiricky vymezuje, a je tudíž pro odborný výzkum prakticky nepoužitelná. Druhým problémem je opět zastaralost: zatímco například dílo Tolkienovo nebo Lewisovo patrně ve většině čtenářů vyvolá „kladné pocity“, u moderních podžánrů fantasy to tak být nemusí (například u aktuálně čtenářsky oblíbené „zombie fantasy“ nebo splatterpunku, což jsou žánry, které se tradičně řadí k hororu, nicméně současná díla hranice mezi fantasy a hororem podstatně zastírají).

Výše citované studie je tedy nutno brát spíše jako doplnění našich úvah, protože od data jejich vydání se nahlížení na fantasy a obecně „fantastickou literaturu“ podstatně změnilo. Také z toho důvodu je vhodné obrátit se na novější zdroje, například na již zmiňovanou práci Terezy Dědinové *Po divné krajině*.

²⁵ Neff, O.: *Pět etap české fantastiky*, in Adamovič, I., *Slovník české literární fantastiky a science fiction*, Praha: R3 1995, s. 11–23.

²⁶ Tamtéž, s. 22.

²⁷ Kudláč, A. K. K., cit. d. (pozn. č. 2), s. 52.

²⁸ Pringle, D. (ed.), cit. d. (pozn. č. 1), s. 8.

V úvodu kapitoly *Cesty k definici fantastické literatury* se autorka zabývá problémem, který jsem předešlela výše. Dědinová předmět svého zkoumání specifikuje takto: „Za fantastická budu tedy považovat taková beletristická či dramatická díla, v nichž fantastický prvek – propojen sítí rodových podobností s alespoň jedním dalším dílem pokládaným za fantastické – zaujímá význačnou roli ve struktuře fikčního světa, neobjevuje se pouze ojediněle nesa zcela specifickou funkci.“²⁹

Fantastický prvek je pro Dědinovou a její práci klíčovým pojmem; používá jej k rozlišení dvou kategorií fantastiky: „vlastní fantastično“ a „fantastično jako prostředek vyjádření“. „*Vlastní fantastično*“ se primárně soustředí na fantastický prvek, na jeho věrohodné zasazení do kontextu fikčního světa a domyšlení důsledků, které s sebou fantastický prvek nese.“³⁰ K této skupině se tedy řadí ty žánry, které nazýváme sci-fi a fantasy. Důležitým faktorem je pro Dědinovou v tomto případě i prohlášení autora a jeho přináležitost k dané komunitě. Druhou kategorii definuje takto: „Fantastično se jako součástí literárního vyjádření – nesvázáno potřebou odpovídat kánonu a komunitě – stává prostředkem k plnějšímu vyjádření myšlenek. Autoři tak přebírají prostředky a kulisy sdílené širokým okruhem fantastických děl, většinou ale ‚pouze‘ jako odrazový můstek, *východisko*, jehož důslednému a věrohodnému zobrazení nevěnují mnoho pozornosti.“³¹

Dědinová akcentuje fantastický prvek zcela oprávněně a v tomto případě je pro odlišení děl fantasy a děl, která tak označit nemůžeme, vyhovující. Nicméně v ostatních ohledech je její definice značně problematická. Polemizovat bychom mohli především s důležitostí, kterou přikládá autorovi a jeho (prohlášené) přináležitosti k dané komunitě a kánonu. Také svázání fantastického prvku s podobným prvkem z jiného „fantastického díla“ je omezující a do jisté míry vylučuje originalitu. Pro potřeby bakalářské práce však můžeme tuto polemiku odsunout a soustředit se především na přítomnost fantastického prvku, který nese specifickou funkci a je pro dané dílo klíčovým.

Cílem této kapitoly bylo na základě vybraných definic fantasy, šířeji „fantastické literatury“, vytvořit kritéria výběru děl pro potřeby bakalářské práce. Z větší části jsem se snažila předložit definice vzešlé z českého prostředí – domnívám se, že vzhledem k zaměření na českou fantasy je předpokládána znalost domácích děl tohoto žánru autory definic důležitá.

²⁹ Dědinová, T., cit. d. (pozn. č. 4), s. 59.

³⁰ Tamtéž, s. 106, zvýraznění autorkou.

³¹ Tamtéž, s. 107, zvýraznění autorkou.

Ve výběru děl k analýze se tedy budu řídit především přítomností fantastického prvku tak, jak to navrhuje Dědinová. Podmínkou je, že tento fantastický prvek neslouží pouze jako východisko, nýbrž hraje v díle jednu z klíčových rolí. Při zařazování díla do žánru fantasy (zde v opozici k sci-fi) se budu spoléhat částečně na vlastní čtenářskou intuici a částečně na Cluteovu koncepci.

2 Keltská mytologie v zahraniční fantasy: dva příklady

Než přistoupím k samotnému rozboru českých fantasy děl, ve stručnosti zmíním dva příklady využívání prvků keltské mytologie ve fantasy zahraniční. Tato kapitola v závěru práce poslouží jako materiál pro srovnání využívání keltských mytologických prvků v zahraniční a domácí fantasy literatuře. Vybrala jsem dva zástupce z anglofonní oblasti, v jejichž díle je inspirace keltskou mytologií výrazná a pro příběh nepostradatelná. Zajímavou, byť vedlejší skutečností je, že první díly obou sérií vyšly ve stejný rok; vzájemná ovlivnění autory však není doloženo.

2.1 Ryhopský cyklus Roberta Holdstocka

Robert Holdstock (1948–2009) se do historie žánru zapsal velmi výrazně a dnes je považován za jednoho z „klasiků“ fantasy literatury. Jeho dílo je specifické právě výrazným propojením s mýty a jejich netradičním pojetím. Motivy mytických postav a archetypy najdeme ve většině jeho děl, nicméně pravděpodobně nejznámějším a nejuznávanějším je *Ryhopský cyklus*, počínající knihou *Les mytág*, vydanou poprvé v roce 1984.

Ryhopský cyklus se skládá ze sedmi knih (*Les mytág*, *Lavondyss*, *Les kostí*, *Hloubení*, *Merlinův les*, *Brána ze slonoviny*, *brána z rohu* a *Avilion*), přičemž centrálním motivem každého příběhu je přítomnost prapůvodního lesa, v němž ožívají mytické archetypální postavy živené podvědomím návštěvníků. Holdstock nazval tyto napůl živé, napůl „dřevěné“ postavy *mytágy*, což je pojem, který se v rámci fandomu rozšířil i mimo okruh čtenářů Holdstockovy prózy.³²

Mytologických zdrojů najdeme u Holdstocka několik, nicméně i vzhledem k umístění děje většiny knih z *Ryhopského cyklu* (anglické hrabství Herefordshire těsně sousedící s územím Walesu) je víceméně logické, že inspirace mytologií keltskou je nejmarkantnější. Na tomto místě stručně zmíním Holdstockovo zaujetí artušovským mýtem.

Příběh o králi Artušovi byl za dobu své existence přebírán a přepracováván mnoha autory různého etnického původu a národnosti, nicméně nejstarší zmínky o tomto mýtu pochází z britských ostrovů z doby, kdy zde převažovalo obyvatelstvo keltského původu (Vlčková 2002: 12–14) a mimoto jsou jednotlivé mytické prvky v původním vyprávění obsažené poměrně spolehlivě identifikovatelné jako keltské. Artuš jako (mytologická) postava je

³² Viz například název českého nakladatelství Mytago, které se zaměřuje na fantasy literaturu.

poprvé doložen v nejstarším zaznamenaném velšském vyprávění *Culhwch a Olwen* pocházejícím z doby okolo roku 1100 (MacKillop 2009: 306).

Robert Holdstock do *Ryhopského cyklu* začlenil artušovský mýtus pomocí několika prvků, které pomáhají ve své komplexitě vystavět svět Ryhopského lesa. Vzhledem k tomu, že pracuje s *prapůvodní skutečností* mýtu – tedy nestaví na základě tradičních vyprávění (jeho Ryhopský les nezná vyprávění o *Culhwchovi a Olwen* ani pozdější verze příběhu o Artušovi), rekonstruuje podobu „skutečnosti“ ještě před tím, než se stala mýtem. V lese se tedy nezhmotní královna Guenevera, ale keltská princezna Guiwenneth.

V druhém díle *Ryhopského cyklu* je cílem hlavní hrdinky Tallis nalezení samotného středu lesa, tajemné *Lavondyss*. Název země (ostatně i knihy), jak je v příběhu i řečeno, odkazuje na další reálii artušovského mýtu – Avalon. Výklady Avalonu jsou sporné, obecně panuje představa jakési utopické země, mnohdy ztotožňované se zászvětím, jindy s ostrovem druidů a kněží keltského náboženství.³³ Podle tradičních výkladů pak motiv Avalonu z novějších artušovských příběhů odráží mnohem starší pojetí keltské: „Rovněž i velšský Ynys Afallon (velšsky *afall*, „jablko“) je šťastný ostrov smyslových požitků, plodnosti, hojného hodování a věčného mládí v západním oceánu. Soudilo se, že ostrovy Ynys Afallon spolu s Emain Ablachem, v jehož jméně najdeme rovněž narážku na jablka, přispěly ke vzniku Avalonu v artušovské tradici“ (MacKillop 2009: 153). Pokud tedy přijmeme – poměrně pravděpodobný – předpoklad, že Avalon v keltských náboženských představách znamená zászvětí, hlavní hrdinka Holdstockovy knihy vlastně hledá způsob, jak překročit hranici života. Pro Holdstocka ovšem zászvětí/*Lavondyss* představuje víc než jen místo, kam odcházejí duše po smrti: „Tak už to v *Lavondyss* chodí: je to místo zrozené z mysli a paměti, kde leží první příběhy, činy, které prostřednictvím dětské paměti dávají vzniknout mýtům. [...] Když na tebe Harry volal, abys ho zachránila, využil všechny verze příběhu. Vstoupil do *činu*. Vstoupil do *paměti* činu. Vstoupil do jádra skutku, který leží v každé mysli.“³⁴ Bez znalosti předchozího děje knihy a dokonce bez znalosti *Lesa mytág* je úplné pochopení posledních kapitol *Lavondyss* dosti obtížné, nicméně můžeme celkem bez pochyb dojít k závěru, že ač je *Lavondyss* založena na keltských představách o zászvětí, Holdstock se snaží jít ještě hlouběji

³³ Tímto způsobem pojala Avalon například Marion Zimmer Bradleyová ve své populární knize z roku 1982 *Mlhy Avalonu*, mezi jejíž hlavní témata patří konflikt mezi zvolna zanikajícím keltským pohanstvím a nově se ustavujícím křesťanstvím.

³⁴ Holdstock, R.: *Lavondyss*, Frenštát pod Radhoštěm: Polaris 1994, s. 387–388.

do minulosti a objevit původní zdroj (nejen) keltských mýtů – spatřuje jej právě v Lavondyss, která je ovšem sama prvotním mýtem.

Kromě *Ryhopského cyklu* se Robert Holdstock věnoval keltské mytologii i ve své další sáze, *Merlinově kodexu*, který sestává z knih *Keltika*, *Železný grál* a *Poražení králové*. Všechny tři díly propojuje postava Merlina, což je téma, které nás opět přivádí k artušovskému cyklu.

2.2 Fionavarská tapiserie Guye Gavriela Kaye

Kanadský autor Guy Gavriel Kay (*1954) se do historie žánru zapsal především svými pozdějšími díly spadajícími do podžánrů historická a městská fantasy (*Tigana*, *Lvi z Al-Rassanu*, *Ysabel* a další). V počátcích své tvorby (*Fionavarská tapiserie*) byl podstatně ovlivněn J. R. R. Tolkienem; mimo jiné pomáhal Christopheru Tolkienovi sestavit *Silmarillion*. Jedním z podstatných rozdílů mezi Holdstockovým *Ryhopským cyklem* a *Fionavarskou tapiserií* je to, že zatímco Ryhopský les je vsazen do našeho, aktuálního světa, Fionavara je svět zcela cizí. Kay pracuje s představou existence několika světů, přičemž Fionavara je tím prvotním.

Fionavarská tapiserie sestává ze tří knih – *Letního stromu* (1984), *Potulného ohně* (1986) a *Nejtemnější cesty* (1986). Jiný svět je čtenáři předkládán prostřednictvím pětice hrdinů z torontské univerzity, kteří se v něm ocitnou bez jakékoli předchozí průpravy. Každý z nich má ve Fionavaře úlohu, která je mu osudově předurčena, a jedině díky tomu, že se jí úspěšně zhostí, mají společně šanci porazit mocnosti zla a prvotní svět zachránit.

Již to, že se dějiště *Fionavarské tapiserie* nachází mimo hranice nám známého světa, nás staví do odlišné výchozí pozice. Zatímco v prostředí Ryhopského lesa bychom postavy z keltských mýtů očekávali a jejich přítomnost nás po předchozím seznámení se s logikou Holdstockovy prózy tolik nepřekvapí, keltské prvky u Kaye mají zcela jinou funkci. Pokud se s Fionavarskou tapiserií seznamuje čtenář, který není obeznámen se jmény z keltských mýtů či jmény keltských božstev, pravděpodobně tyto prvky v knize neidentifikuje. Neznamená to však, že si Kay bez nějaké vnitřní soudržnosti vypůjčoval jména z mytologie tak, jak bychom to očekávali u literatury diskutabilních kvalit. Fionavara a aktuální svět totiž fungují v poměrně komplikovaném vztahu spojitosti, přičemž nedůležitějším aspektem je fakt, že pokud se něco důležitého stane ve Fionavaře, podstatně to ovlivní i svět aktuální. Kromě toho je v knihách několikrát řečeno, že Fionavara je svět prvotní, což znamená, že pro Kaye není používání keltských mytologických prvků výpůjčkou, on je naopak staví do pozice zdroje pro svět aktuální.

Stejně jako Holdstock, i Kay se výrazně inspiroval artušovskými mýty – dokonce natolik, že v druhém díle trilogie, *Potulném ohni*, učinil znovuzrozeného krále Artuše jednou z významnějších vedlejších postav. Inspiraci keltskými mýty však můžeme spolehlivě identifikovat dokonce už v soupisu jmen postav v úvodu první knihy: Diarmuid, Ailell, Coll, Mabon, Finn, Amairgen a další svými jmény, shodnými nebo lehce pozměněnými, připomínají postavy z keltských legend.

Na co bych zde však chtěla upozornit zvlášť, jsou jména a postavy bohů. Zatímco hlavní fionavarský bůh – Tkadlec a jeho největší soupeř a protivník hlavních hrdinů Rakoth Maugrim na první pohled výrazněji nepřipomínají božstva z keltských či jiných náboženských soustav, s „menšími“ bohy je situace odlišná. „Cernan, bůh Zvěře“, jak je uveden v soupisu jmen,³⁵ okamžitě upozorní na podobu s keltským božstvem Cernunnem: „Postava má hlavu jelena s velikým paroží a zřejmě představuje *Pána zvířat*, ochránce lovců i zvířat (byť jeho symbolika může být mnohem hlubší, mohl mít již i roli průvodce mrtvých)“ (Vlčková 2002: s. 61–62). Stejná situace se opakuje i s „Dana, Matka“³⁶, která odkazuje k jedné z představ o bohyni/matce/přírodě: „Danu/Anu byla původně (Velkou či transfunkcionální) mateřskou bohyní, tou, jež vládne životu a úrodě (toho, co roste, jako řecká bohyně Demeter) a současně i smrti [...], ale je i jistou obdobou galské Matky Země/Terra Mater“ (Vlčková 2002: 83). Podobné paralely najdeme i s Ceinwen – Lovkyní a Machou a Nemain – bohyněmi války, nicméně Cernan a Dana se v příběhu objeví ve scénách, které jsou jedny z nejpůsobivějších celé trilogie.

V *Letním stromě* má jednu z nejvýraznějších úloh Paul Schafer, jeden z pěti hlavních hrdinů. Jelikož se Fionavara potýká s nepřirozeným suchem a neúrodou, je vyžadována oběť bohům – někdo se musí dobrovolně nechat přivázat nahý k Letnímu stromu, tj. odevzdat se bohu, a vydržet naživu tři dny a tři noci. Paul tuto oběť, ač vlastně cizinec, podstoupí. V několika sugestivních pasážích je nejprve vylicena Paulova tělesná i duševní trýzeň. Během třetí, závěrečné noci dojde k setkání s Cernanem: „Jeho srdce byl spoutaný, vězněný orgán, který byl pro něj příliš velký, pro to, co mu zbývalo z těla. Matně, skrz stoupající mlhu, zahlédl na okraji mýtiny jakousi postavu: vypadala jako muž, ale na hlavě nesla hrdé jelení paroží, a skrz mlhu uviděl, že neznámý se mu klaní a pak mizí.“³⁷ Právě skutečnost, že se Cernan-bůh poklonil pouhému člověku, činí tuto scénu (ačkoli popsanou velmi střídmo –

³⁵ Kay, G. G.: *Fionavarská tapiserie. Kniha první, Letní strom*, Praha: Argo 2009, s. 15.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Tamtéž, s. 190.

nebo právě proto) velmi působivou. Kay na tomto místě přebírá jednoho z nejvýznamnějších keltských bohů, mění jej v jednající postavu a dosahuje tím výrazných ozvlášťujících účinků.

Podobným způsobem autor pracuje i v *Potulném ohni*, tentokrát pomocí setkání Kevina, další z hlavních postav a bohyně Dany. Kevin Laine, „hejsek“, který dosud nebyl schopen ničím naplnit svůj život, zjišťuje, že jeho posláním je, podobně jako v případě Paula, pomoci Fionaře od nepřírozené živelné katastrofy, tentokrát ledové. I tady jde o sebeobětování se, v tomto případě však Kevin musí oplodnit zemi (představovanou bohyní Danou), a to doslova: „Proměněná extází vzplála ohněm, žhnula tím, co pro ni udělal, a ve světle její touhy spatřil, že se k němu vzpíná země, aby ho pojala, a věděl, že přišel domů, na konec cesty.“³⁸ Na rozdíl od Paula však Kevin nakonec v důsledku své oběti umírá.

³⁸ Kay, G. G.: *Fionavarská tapiserie. Kniha druhá, Potulný oheň*, Praha: Argo 2010, s. 179.

3 Keltská mytologie v české fantasy

V následující části práce se budu věnovat jednotlivým dílům české fantasy. Nejdůležitějším kritériem, kterým jsem se řídila při výběrů děl, byla přítomnost minimálně jednoho rozeznatelného prvku keltské mytologie, přičemž tento prvek by měl v příběhu hrát podstatnější roli. Další podmínkou výběru byl předpoklad, že keltské mytologické prvky neslouží pouze jako kulisa, nýbrž nějakým způsobem zasahují do děje nebo jednání postav a jsou tudíž nepostradatelnou součástí díla.

Většina takto vybraných děl se řadí k subžánru historické fantasy, což je žánr, který mísí příběh zasazený do určitého období lidských dějin s fantastickými prvky.³⁹ Zadaným kritériím odpovídá román *Stín modrého býka*, trilogie *Vlčí věk*, novela *Krak: Kalné víry Rhenu* a povídky *Krev Divoké řeky* a *V náruči boží*.

Při rozboru děl budu postupovat tak, že nejprve identifikuji prvky keltské mytologie, následně je s pomocí odborné literatury vyložím a pokusím se popsat způsob, jakým do příběhu zasahují, jaké funkce nesou a jakých výsledků se pomocí nich dosahuje.

3.1 Stín modrého býka

Stín modrého býka patří k nejúspěšnějším románům z žánru historické fantasy u nás.⁴⁰ Jedná se o výsledek spolupráce Leonarda Medka (*1962) a Františky Vrbenské (*1952). Jejich práce se vyznačuje pečlivým nastudováním historických pramenů a odborné literatury, což dosvědčí mimo jiné poměrně obsáhlé vysvětlivky a soupis použité literatury na konci prvního vydání románu z roku 2001.

Příběh je zasazen do 4. století, kdy na dnešním českém území sídlí poslední keltské kmeny obklopené germánskými obyvateli. Kromě toho je zde neustále přítomna hrozba římské expanze: konflikt mezi třemi etnickými skupinami je jednou z nejvýraznějších dějových linek románu. Jednou z ústředních postav je Krak Maeg Brano, bojovník z daksanemetského kmene, jehož jediným zájmem je pomsta na vrahovi svého bratra.

³⁹ Pro srovnání viz například Historicky nebo alternativně?, in: *Triumvirát* [online], dostupné z: <http://triumvirat.cz/2013/12/historicky-nebo-alternativne/> [cit. 2017-05-05] nebo Podžánry fantasy, in: *Fantasyknihy* [online], dostupné z: <http://fantasyknihy.eu/podzanry-fantasy/> [cit. 2017-05-05]

⁴⁰ Získal mimo jiné cenu Akademie SFFH za nejlepší román roku 2001, viz *Akademie science fiction, fantasy a hororu* [online], dostupné z: <http://www.asffh.info/prehledy-udelenych-cen/2001.html> [cit. 10. 2. 2017].

Mytologická linie je v románu zastoupena výrazně a hraje podstatnou roli jak v ději, tak v psychologické charakteristice postav, motivaci jejich jednání a konečně i v obrazu daného fikčního světa. Vzhledem k zaměření na keltský národ je logické, že keltská mytologie se objevuje nejhojněji, nicméně v knize se setkáváme i s náboženstvím Římanů a Germánů. V případě konfliktu mezi Kelty a Germány je tento spor zobrazen právě i prostřednictvím náboženských představ obou společenství.

Pro větší přehlednost a ucelenost dělím prvky keltské mytologie ve *Stínu modrého býka* do tří okruhů: božstva, rituály a svátky. Toto dělení je však pouze formální – nedomnívám se, že by mělo pro závěry této podkapitoly větší význam.

3.1.1 Božstva

V době své největší expanze ovládalo keltské obyvatelstvo rozsáhlou část Evropy, (Vlčková 2002: 11–14) a ačkoli se do dnešní doby nezachovalo uspokojivé množství hmotných důkazů, není proto překvapivé, že religionistika rekonstruuje až stovky jmen nebo titulů keltských bohů. Jen pro malou část těchto jmen však existuje dostatek doložených informací, na jejichž základě bychom si utvořili komplexní představu o daném božstvu. *Stín modrého býka* pracuje především s těmi známějšími a opakovaně doloženými božskými postavami, přičemž jejich charakteristiky stylizuje a podřizuje příběhu. Některá božstva se v románu vyskytují v pouhých zmínkách, kdy si autoři za účelem detailnějšího zpracování světa půjčují zpravidla jen jméno, například pro vnitřní monolog nebo přímou řeč. V několika případech však představy o bozích hrají důležitější roli a tudíž jsou i podrobněji popsány. S takovým přístupem se můžeme setkat u Kernuna, Epony/Kotis, Trojné Bohyně a Morhan.

3.1.1.1 Kernun

Boha Kernuna zmiňuje román prostřednictvím jak keltských, tak germánských postav. Poprvé se s ním setkáváme již v prologu: „Všichni tu skládávali drobné oběti Esuovi a Kernunovi, Pánovi stromů a větru a ptáků a Pánu zvěře a lesů...“. (Medek, Vrbenská 2001: 10). Tato zmínka spolehlivě spojí Kernuna s božstvem, kterého keltská mytologie zná pod jménem Cernunnos: nejen nápadně podobným jménem (jméno Cernunnos se vyskytuje pouze na

jediném nálezu – reliéfu z Francie,⁴¹ a vychází z latiny, tudíž lze předpokládat, že *c* se v tomto případě četlo jako *k* a koncovka */n/os* byla přidána taktéž vlivem latiny), ale i ztotožněním s titulem Pána zvěře a lesů.⁴²

Nejčastěji se o Kernunovi dozvídáme prostřednictvím postavy Germána Leodericha, což na první pohled může působit jako paradox, nicméně v tomto případě se jedná o způsob, jak zobrazit germánský postoj k tajemným keltským bohům a Keltům samotným:

V divočině kolem ostrova se potloukaly podivné bytosti – když byl Leoderich ještě klouček, motající se v kuchyni a po dvoře, vyslechl od chův a děveček mnoho šeptaných příběhů o tom, co lze za mlhavých nocí potkat v lesních pustínách. O tvorech, kteří nejsou ani docela lidmi, ani prostými zvířaty, a přece jsou horší obou; [...] o prastarém nesmrtelném obru s jeleními parohy a s hřívou plnou listí, věčně bloudícím pralesem [...]. (Medek, Vrbenská 2001: 37, zvýrazněno autory)

Ačkoli zde není Kernun přímo jmenován (což je vzhledem ke germánskému původu postavy, jejíž optikou je úryvek vyprávěn pochopitelné), opět ho poznáváme díky popisu. Jelení parohy jsou v tomto případě nejvíce určující, ale pozornost si zaslouží celá pasáž. Výrazně zde totiž vystupuje do popředí starobylost a nesmrtelnost božstva. Nejen, že je přímo nazván nesmrtelným, ale i zvolená adjektiva (prastarý, věčně bloudící) ho posunuje do této roviny. Zajímavým, i když možná na první pohled nenápadným atributem je hříva. Ve spojení s jelenem je poměrně neobvyklá, ale i ona zde překvapivě odkazuje k věkovitosti: čím je jelen (jelen lesní – *cervus elaphus*) starší, tím je jeho hříva bohatší.⁴³ Nejde však pouze o nesmrtelnost a věkovitost, jako spíš o neustálé znovuzrozdání, což lze mj. vydedukovat z „hřívý plné listí“. Tento obraz můžeme spolu s pralesem chápat jako vymezení působíště Kernuna, totiž lesní prostory, na druhou stranu je možné představit si listí jako spadané – podzimní, což bychom mohli identifikovat právě jako odkaz k ročnímu cyklu neustálého obnovování. Tato interpretace pak koresponduje s vlastnostmi, které jsou „skutečnému“ Cernunnovi připisovány: „Jelen [zde ztotožněn s Cernunnem], jedno z hlavních keltských totemových zvířat, byl považován za [...] symbol plodnosti a obnovy (pravidelná obnova

⁴¹ Monaghan, P.: *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*, New York: Facts On File 2004, s. 85.

⁴² Viz bod 2. 2. v kapitole 2 Keltská mytologie v zahraniční fantasy: dva příklady.

⁴³ Jelen lesní – *Cervus elaphus*, in: *Jelení park* [online], dostupné z: <http://www.pantokrin.cz/cs/produkt/jelen-lesni---cervus-elaphus> [cit. 2017-02-10].

paroží), pohřební zvíře a průvodce mrtvých“ (Vlčková 2002: 63). Pozoruhodné je i to, že Leoderich přemýšlí o božstvu jako o obrovi, což nutně vyvolává představu bytosti převyšující člověka, pro Leodericha jakožto Germána, jemuž jsou keltská božstva cizí, obzvlášť.

S parohatou modlou představující lesní božstvo se setkává opět Leoderich:

Až pak si uvědomil, že to, co považoval za lidské postavy, jsou čtyři silné, přitesané dubové kůly, tak staré, že sluneční svit, léta střídány mrazy nesčetných zim, выбělil jejich dříví do popelavě šedého odstínu. Ten, který byl nejbliž, nesl přibližný tvar muže s velkým ptačím zobákem místo obličeje; nalevo od něj se tyčila podoba vousatého olbříma s hlavou korunovanou párem košatých jeleních parohů. Právě pohled na tuto modlu Leoderichovi okamžitě znovu vrátil do vědomí myšlenku na všechny ony šeptané pochmurné zkazky o daksanemetských pustinách [...]. Bylo to pochmurné, odstrašující místo, a jeho vliv zapůsobil nejen na lidi, nýbrž i na koně, protože jakmile dojeli do těsné blízkosti kůlů, všichni tři oři se svorně splášili. (Medek, Vrbenská 2001: 45)

Kůl patřící Kernunovi opět nese znak stárí, v tomto případě jsou to vousy. Opakuje se i atribut obrovitosti, když je lesní bůh popisován jako olbřím s košatými parohy, čemuž dodává váhu i skutečnost, že tentokrát je možné srovnávat – s kůlem muže s ptačím zobákem, u kterého však velikost není zmiňována vůbec, tudíž pravděpodobně není nijak výjimečná. Germán vnímá místo jako pochmurné, děsivé, šedé.

Ke spojení Leoderichovy představy a lesní modly s Kernunem dochází v okamžiku, kdy Germán vstoupí do modlitební chaty v Daksanemetu, jedné z posledních keltských osad:

Hned naproti vchodu Leoderich znovu spatřil podobu parohatého pralesního obra, tentokrát vymalovanou i s oním listím ve vlasech, přesně tak, jak jej popisovaly pověřivé stařeny, a navíc s jeleníma nohama. Mimo to jej malíř obklopil celou smečkou jiných příšerných bytostí: u nohou mu cenili zuby nestvůrní hadi a vlci, vedle ramen stáli pospolu kanci s medvědy a jeleny. Leodericha až zamrazilo, když viděl to podivné seskupení nejmocnějších divokých tvorů: ačkoli se nebál v lese postavit většině z nich, takto pohromadě i pouhé obrazy působily hrozivě. „To je Kernun, Pán lesů,“ poznamenal tiše Lyr Maeg Domne a dotkl se uctivě čela sevřenou pěstí. (Medek, Vrbenská 2001: 63)

Motivy již dříve použité se zde opakují: Kernun je opět popsán jako obr, jehož působištěm je (pra)les a jehož vlasy jsou zasypané listím. I zde na Leodericha působí vyobrazení božstva posvátnou hrůzou. Na první pohled podřadný rozdíl mezi původní představou Germána o Kernunovi, jak je popsán v prvním citátu, a jeho vyobrazením v keltském stavení, totiž změna hřívy na vlasy, může být vypovídající. Zatímco Leoderich si na základě vyprávění představuje Kernuna v lesním prostředí, zde se nachází uprostřed lidského sídliště. Je tedy možné uvažovat o tom, že hřiva v Leoderichových představách posunuje Kernuna ještě výrazněji do oblasti zvířecího, lesního, divokého, kdežto vyobrazení s vlasy božstvo mírně „domestikuje“, zlidšťuje. Listí v tomto případě může odkazovat k nejznámějšímu vyobrazení boha s jeleními parohy, k bohatě zdobenému kotlíku nalezenému v bažinách u dánského Gundestrupu. Postava s parohy obklopená zvířaty je ozdobena i několika větvičkami s listím, což podle dosavadních názorů ukazuje na lesní povahu božstva (Vlčková 2002: 62).

Novinkou v tomto citátu je výčet divokých zvířat a jeleních nohou. Jelení nohy nejsou při zobrazování Cernunna příliš časté, ale příležitostně se vyskytují, jak uvádí například Jan Filip ve své monografii: „Také bronzová soška boha nebo héra z Bouray (Seine et Oise) v pařížské oblasti, sedící postava s jeleníma nohama (viz v dalším zmínku o bohu Cernunnos) [...]“.⁴⁴ Kvůli nedostatku dalších nálezů a informací o motivu jeleních nohou můžeme předpokládat, že jejich účelem je jednoduše zdůraznit Kernunovu zvířecí podstatu. U pařížské sošky se jedná o jediný jelení znak, díky kterému lze uvažovat o spojitosti s Cernunem, ve *Stínu modrého býka* pak jde právě o zesílení podvojnosti bůh-zvíře.

Opomenout bychom neměli zvířata, která Kernuna v tomto úryvku doprovázejí. Výjev díky nim silně připomíná již zmiňovaný Gundestrupský kotlík, kde sedící postavu s jeleními parohy obklopují zčásti stejná zvířata jako zde. Pakliže si uvědomíme symbolický význam těchto jednotlivých zvířat, můžeme dospět k detailnější charakteristice lesního božstva. Všechna tato zvířata se vyskytují nebo se v dřívějších dobách vyskytovala na území střední Evropy, tudíž můžeme předpokládat, že Keltové z Daksanemetu považují Kernuna za jednoho ze svých „domácích“ bohů. Spojení s jelenem je již dokázáno spolehlivě – kromě výrazného posunutí božstva do zvířecí roviny tato spojitost ukazuje na schopnost znovuzrození (každoroční shazování a obnova parohů), klid a důstojnost (což jsou vlastnosti, se kterými je Cernunnos díky častému vyobrazení v „buddhovské pozici“ také spojován, Vlčková 2002: 62–63), plodnost a svrchovanost (jelen jako král lesa, Vlčková 2002: 144–145). Vlk je v tomto ohledu komplikovanější a ne tak průhledný. Pro Kelty nesl zcela jiné mytologické

⁴⁴ Filip, J.: *Keltská civilizace a její dědictví*, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1960, s. 133.

významy než například pro Germány – měl podobné vlastnosti jako pes, což mimo jiné znamenalo i intenzivní vztah k zászvěti. Kromě toho nalezneme v keltských mýtech několik příběhů, ve kterých se lidé mění ve vlky, někdy jsou vlkům dávána lidská práva apod.⁴⁵ Pro Kernuna to tedy může znamenat především vztah k zászvěti (což se potvrzuje i díky dalším prvkům, viz dále) a nejspíš také další zdůraznění zvířecí podstaty boha. Kanec byl pro Kelty významným totemovým zvířetem, jak dokazuje množství archeologických nálezů na celém území, které obývali. Připisuje se mu především dravá síla, odvaha a bojový zápal. Kromě toho vystupuje v několika keltských mýtech, z nichž nejznámější je *O Culhwchovi a Olwen*, kde hraje roli kanec Twrch Trwyth – zakletý král (Vlčková 2002: 148–149). Kvůli své až zuřivé obraně byl kanec ceněnou loveckou trofejí (MacKillop 2009: 44) a obecně je jeho spojení s lovem dobře prokazatelné, v čemž můžeme vidět styčné body s bohem Cernunnem, který je někdy také označován za ochránce lovců. Medvěd má s kancem částečně společnou symboliku: byl uctíván především pro svou sílu a odvahu. S lesním bohem ho však spojuje spíše odkaz ke znovunarození a tím pádem nesmrtnosti – byl tak chápán jeho životní cyklus dělící se na dobu produktivní a dobu zimního spánku (Vlčková 2002: 61, 212). Zdaleka nejzajímavější je ovšem společnost hada/hadů. Nejen, že se prostřednictvím symboliky hada opakuje motiv znovuzrození (svlékání kůže), ale hadi do celkového obrazu vnášejí především nezpochybnitelný vztah k zászvěti. Had má totiž silný vztah k zemi (po které se plazí) a podzemí (je schopný rychle zmizet pod zem), čímž má velmi blízko k zászvěti tak, jak ho vnímali Keltové.⁴⁶ Představa „života“ po smrti se u Keltů lišila mimo jiné v závislosti na osídlení, nejvíce dokladů máme však z oblasti Irska a Británie, kde se zachovala řada keltských mýtů. Zászvěti je v nich jmenováno různě (irské Tír na mBan, Tír na nOg, Tír Sorcha, Mag Mor, velšský Annwn nebo Ynys Avallach a další), ale při určování jeho geografické polohy převažují dvě mytické linky. Hrdina se mohl do světa mrtvých dostat buď plavbou po moři (tento motiv spojuje díla z irského literárního útvaru *immrama*), nebo skrz povrchové vyvýšeniny, malé kopce zvané *sídy* či různé jeskyně, pukliny a podobně – tj. tím, že „prošel zemí“ (Vlčková 2002: 310–314). Pokud had doprovází Cernunna, je často vyobrazován s beraními rohy; takového najdeme mimo jiné právě na Gundestrupském kotli, který pravděpodobně inspiroval citovanou scénu ze *Stínu modrého býka*. Rohy v tomto

⁴⁵ Monaghan, P., cit. d. (pozn. č. 39), s. 474.

⁴⁶ Green, M.: *Animals in Celtic life and myth*, London: Routledge 1992, s. 224.

případě symbolizují (mužskou) sílu, plodnost a zároveň ukazují na nepřírozenost, tedy něco, co převyšuje běžné vnímání okolního světa a řadí se do božské sféry.⁴⁷

Kernun je ve *Stínu modrého býka* podrobněji zmíněn třikrát. Je popsán jako jelení bůh – s jeleními parohy nebo kopyty, s hřívou (nebo vlasy) plnou listí. Je prastarým obrem, vládcem lesa, ochráncem lovců i lovné zvěře (nedomestikované), díky neustálému znovuzrození je v souladu s přírodním cyklem nesmrtelný, nese patronát nad plodností a mužskou silou. Kromě toho nese výrazné chtonické rysy. To, že je ve třech citovaných úryvcích popisován vždy pohledem Leodericha, vypovídá především o vztahu dvou národů na území Boiohaema (české kotliny): Germánů a Keltů. Leoderich zprvu vnímá lesní božstvo jako děsivé, tajemné a cizí. Podobný je jeho náhled na keltské „čaroděje“ z Daksanemetu. Zlom přijde v okamžiku, kdy osadu navštíví a blíže se seznámí s jejími obyvateli – již pro něj nejsou záhadnými cizinci s nebezpečnými schopnostmi. To se projeví právě i na jeho postoji k parohatému bohu: díky tomu, že se dozví jeho jméno, je schopen projevit mu úctu a změnit tak vztah absolutního podřízení se neznámé síle ve „zdravý respekt“ k božstvu jiného národa: „To je Kernun, Pán lesů,“ poznamenal tiše Lyr Maeg Domne a dotkl se uctivě čela sevřenou pěstí. Leoderich jej takřka bez uvažování napodobil; i cizí bohy je radno ctít, vstoupí-li člověk na jejich území.“ (Medek, Vrbenská 2001: 63)

3.1.1.2 Epona / Kotis

Epona je jedním z nejznámějších kontinentálních keltských božstev. Její kult byl rozšířen i na britských ostrovech, nicméně zde vystupovala pod jiným jménem – Rhiannon nebo Macha. Je výrazně hipomorfní: jejím hlavním znakem je spojitost s koněm, o čemž svědčí i etymologie jména Epona, které se nejčastěji vykládá jako „koňská/koňská bohyně“ (z galského *epo* + *ona*, Vlčková 2002: 100). Centrem jejího kultu byla původně východní Galie, nicméně rozšířil se po celé Evropě a Epona se jako jediné keltské božstvo dostala i do římského panteonu (MacKillop 2009: 47). I díky tomu se zachovalo velké množství jejích vyobrazení s různými variacemi: bývá oblečená nebo částečně nahá, může držet koš s ovocem, klasy a jinými plody, někdy je doprovázena psem nebo ptáky, vždycky je však vyobrazena s koněm – buď na něm sedí, nebo ho vede či se o něj opírá. Tyto doklady ji identifikují jako patronku koní, ochránkyni jezdců (a tedy i jízdních vojáků), dárkyni plodnosti a úrody, ovšem také ji spojují se zasněním (společnost hadů a ptáků). Je považována za zosobnění velké mateřské

⁴⁷ Green, M., cit. d. (pozn. č. 44), s. 228.

bohyně – země, bývá zobrazována i jako jedna ze tří matron (Vlčková 2002: 100–101), což ji přibližuje konceptu trojné bohyně (panna-matka-stařena, viz dále).

Ve *Stínu modrého býka* je Epona ztvárněna ve scéně, ve které Krak navštíví Kotisiny jeskyně, aby požádal o koně. Jeskyně představují jakousi svatyni určenou koňské bohyni, která je zde nazývána Kotis, ale je ztotožněna s Eponou: „Paní Kotis stačilo jen kývnout a odněkud ze tmy přiletí šíp či oštěp. Anebo – a ani to by jej na tomto místě nepřekvapilo – udeří kamenné kopyto pokryté ostny... ‚To jméno,‘ nadechl se, ‚zní *Epone*...“ (Medek, Vrbenská 2001: 163, zvýrazněno autory). Důvod, proč je zde Epona nazývána jménem Kotis, otevírá novou oblast souvislostí. Díky mapě přiložené k románu celkem snadno geograficky určíme místa zmíněná v příběhu. Jeskyně-svatyně taktéž nese název Kotis a podle mapy se nachází v blízkosti Nomisteria – podle vysvětlivek Stradonic u Nižboru, které jsou známe především jako místo, kde bylo odkryto druhé největší keltské oppidum u nás. Jeskyně Kotis jsou pak situovány do oblasti dnešní národní přírodní památky Kotýz. Jedná se o vrch vzdálený přibližně 4 kilometry od Berouna, na kterém se nachází pravěké a středověké hradiště; jeho datace zasahuje i do let, kdy je na našem území doloženo obyvatelstvo keltského původu. Kromě nálezů slovanského opevnění je však hradiště nedostatečně archeologicky prozkoumáno a jeho pravý účel zůstává nejasný.⁴⁸ Zajímavou skutečností je vysoká koncentrace „koňské tematiky“ v okolí. Hřeben vrchu, na jehož části se NPP Kotýz nachází, se jmenuje Zlatý kůň, nedaleko nalezneme přírodní rezervaci Kobyla a bývalý lom Na Kobyle a také Koněpruské jeskyně, jejichž název s koňmi zjevně souvisí, ačkoli druhá část toponyma je problematičtější.⁴⁹ Mimoto je z okolí zaznamenáno několik lidových pověstí, ve kterých se kůň vyskytuje a hraje podstatnou roli.⁵⁰ Jméno Kotýz se pak dává do souvislosti s thráckou bohyní Cotys: „Cotys nebo Cotytto [...], thrácké božstvo, jejíž svátek *Cotyttia* připomínal fryžské Oybele a byl slaven v orgiastickém duchu. V pozdějších dobách byl její kult rozšířen v Athénách a Korintu. Ti, kteří slavili její svátek, se nazývali *Baptae*, podle očisty, která byla dříve spojována s obřadností.“⁵¹ Není zaznamenáno, že by bohyně Cotys

⁴⁸ Viz Tmaň, hradiště Kotýz, in: *Archeolog* [online], dostupné z: <http://www.archeolog.cz/lokalita/hradiste-kotyz/54> [cit. 2017-02-15].

⁴⁹ Lutterer, I. a Šrámek, R.: *Zeměpisná jména v Čechách, na Moravě a ve Slezsku: slovník vybraných zeměpisných jmen s výkladem původu a historického vývoje*, Havlíčkův Brod: Tobiáš 1997, s. 132.

⁵⁰ Viz například Dvořák, O.: *Putování bájnou krajinou: velká kniha pověstí z Berounska a Hořovicka*, Beroun: Knihkupectví U radnice 2005, s. 28 a dál.

⁵¹ Smith, W. a Anthon, Ch., *A New Classical Dictionary of Greek and Roman Biography, Mythology and Geography*, New York: Harper & Brothers 1884, s. 227, vlastní překlad.

měla něco společného s koňmi a nejen kvůli tomu je prakticky nemožné dokázat její příbuznost s keltskou Eponou a vrchem Kotýzem. Na druhou stranu je spojitost oblasti s kultem koně a přítomností Keltů dosti patrná. Nejspíš právě z toho důvodu je ve *Stínu modrého býka* Kotis ztotožněná s Eponou a její svatyně situována na území Českého krasu, kde se mimochodem nachází i množství jeskynních komplexů (již zmíněné Koněpruské jeskyně a další).

Paní Kotis, se kterou se Krak setkává, je v románu popsána jako „pozemské vtělení bohyně“ (Medek, Vrbenská 2001: 162). To znamená, že vyslovuje její vůli, jedná v jejím jménu a mluví tak, jako by jí sama byla – a stejně je i oslokována. Zajímavým detailem je to, že Paní Kotis a její „dcery“ symbolicky upravují svá těla tak, aby připomínala koně: vlasy si stříhají do tvaru hřívy a uši uřezávají do špiček. Kromě toho chovají stáda válečných koní. Všechny tyto prvky spolehlivě spojují románovou Kotis s keltskou bohyní Eponou a zdůrazňují její hipomorfní aspekt. K jejich ztotožnění dochází ale i v souvislosti se dvěma dalšími aspekty: trojitostí a chtonickou povahou. Paní Kotis/Epona v průběhu scén v jeskyních mění krátce za sebou podobu, přičemž jednou vystupuje jako mladá dívka, jindy jako zralá žena a nakonec jako stařena:

Tělo nyní patřilo nahrbené, vychrtlé stařeně. Z její koňské hřívy zbyl ucouraný proužek řídkých šedých vlasů, líce se propadly a svraštily jako jablko osiřelé na zimní větví. [...] Nyní se mu Paní Kotis zjevila v podobě mladé krásky, ztepilé a ve své zlatem okrášlené nahotě svůdné, až se tajil dech. Napůl to očekával, vytušil už, že kotisská Paní má tři tváře stejně jako prastará Trojná, bohyně drusad... A vlastně proč ne? Vždyť i Jezdkyně jsou svým způsobem drusadami. (Medek, Vrbenská 2001: 163–165)

Z popisu v románu není jasné, zda se před Krakem vystřídají tři ženy, nebo má Paní Kotis nadpřirozené schopnosti, nicméně to není příliš podstatné. Koňská bohyně je zde tímto způsobem přiblížena Trojné bohyni (o které pojednává následující podkapitola), což je aspekt, který naznačuje u Epony i Vlčková (viz výše) a MacKillop: „Množné číslo jejího jména Eponabus, s nímž se někdy můžeme setkat, snad pochází z trojitosti její podoby, kterou dosvědčuje nálezy v Hogonange v údolí Mosely“ (MacKillop 2009: 47). Krak její kult proto přisuzuje drusadám – druidkám a činí z ní tak výrazně ženskou bohyni, to však u „skutečné“ Epony neplatí. Co ale koresponduje, je chtonická povaha – kvůli tomu, že některá vyobrazení Epony doprovázejí zvířata spojovaná se zásvětím, je i ona takto interpretována. Spolehlivějším důkazem je pak skutečnost, že kult zásvětí byl přítomen právě u trojných

mateřských bohyní.⁵² Ve *Stínu modrého býka* si Krak musí zasloužit koně tím, že dokáže omámený odvarem z jedovatých bylin projít dlouhou jeskyní. V důsledku požití odvaru Krak blouzní a halucinuje, přesto tato scéna sugestivně popisuje průchod podsvětím, což lze odvodit díky několika čitelným motivům. Jde především o setkání se zvířaty, která nesou znaky nadpřirozeného původu: „Když zezadu zaplálo jasné světlo a vrhlo před něj obludný, pitvorný stín, omámeně zamžikal, oslněn náhlou září, a přikrčil se, když navíc uslyšel mnohohlasý štěkot a vytí a ucítil hořký pach vlhké srsti. *Skvrnití psi podsvětí s rudýma ušima a s lepkavými jazyky...*“ (Medek, Vrbenská 2001: 175, zvýrazněno autory). Motiv psů s rudýma ušima si *Stín modrého býka* půjčuje z velšských mýtů *Mabinogi*, kde k podobnému setkání dojde v příběhu *Pwyll, vládce dyvedský*, ačkoli kromě rudých uší mají mít sněhobílou srst.⁵³ Pokud v keltských mýtech nesou psi takové barvy, jednoznačně pocházejí z jiného světa – zászvěti (MacKillop 2009: 314). Podobně to funguje například i u koní. Kromě psů vidí Krak i hady: „Připlouvali provázeni tichou, tesknou hudbou; zářiví synové temnot. První se vynořil fialově světélkující had: provlnil se tmou, vysoko nad zemí se důstojně zasvíjel ve složitém vzoru, než se vstřebal sám do sebe a rozplynul.“ (Medek, Vrbenská 2001: 176). Těsná spojitost hadů se zászvětím byla již podrobněji popsána v předchozí podkapitole věnované Kernunovi. Nakonec se i zde v „podsvětí“ setkává Krak znovu s trojnou bohyní: „Průchod mu zahradila trojice stařen; jejich jediným oděvem byly tlusté provazy, visící jim kolem hrdel jako mrtvé zmije. Nahé a zlověstné promluvily trojjediným hlasem, aniž by pohnuly znetvořenými rty. Každá z částí tohoto temného podsvětího vtělení Bohyně se halila do jiného odstínu noci [...].“ (Medek, Vrbenská 2001: 177). Tentokrát jsou všechny tři podoby představované stařenou, pravděpodobně kvůli blízkosti smrti-zászvěti. K tomu odkazují i barvy – všechny tři jsou temné, kombinují vždy černou a jinou tmavou barvu.

Vzhledem k často zmiňované souvislosti s koňmi můžeme s jistotou porovnat Kotis ze *Stínu modrého býka* s hipomorfní keltskou bohyní Eponou. S interpretací božstva koresponduje i trojný aspekt a chtonická povaha, taktéž jednoznačně přítomna v románu. Nejdůrazněji vystupuje právě ona poslední složka, totiž blízkost zászvěti. Díky Kotis se Krak dostává do říše mrtvých – nebo do svých představ říše mrtvých vyvolaných omamnými látkami, což pro vývoj jeho charakteru představuje jeden z určujících momentů. Uvědomuje si, že kvůli beltainovému rituálu (bude zmíněno dále) nyní patří podsvětí: „Vy mi neublížíte,

⁵² Filip, J., cit. d. (pozn. č. 42), s. 146.

⁵³ *Keltské pověsti: Mabinogi*, přel. J. Vilíkovský, Brno: Jan V. Pojer 1944, s. 7.

tvorové podzemí,‘ zachechtal se nepřítel. „Jsem váš, od té noci u Černých kamenů vám patřím, a proto mi nemůžete nic udělat...““ (Medek, Vrbenská 2001: 176).

3.1.1.3 Trojná bohyně

„*Athame* v její ruce se zachvěl, a ona přitiskla hrot zbraně k srdci – necht’ se v ně přelije nashromážděná síla a dá jí unést přítomnost veliké Trojné, všetrojící a všepožirající.“ (Medek, Vrbenská 2001: 36, zvýrazněno autory). S božstvem, které je nejčastěji nazýváno jako Trojná bohyně, se ve *Stínu modrého býka* setkáváme vždy prostřednictvím drusady (zde druidky)⁵⁴ Ronwain Ny Kregyr. V první scéně, ve které Ronwain vystupuje, provádí jakýsi rituál-modlitbu určenou právě Trojné, kterou považuje za svrchované, hlavní božstvo.

Hle, paní Tří je Jedna!
Panna, Matka a Stařena...
Země se spojuje s nebesy, lůno a krev –
řeka krve přináší život.
Jsem její krůpějí.
Jsem dítě Bohyně; jsem Panna, jsem Matka, jsem Stařena.
Hle, já jsem Bohyně.
Trojná bohyně je jedna, sama je třemi.
Žije ve mně, já žiji v ní...
Paní Tří, daruj mi slitování!
Přiveď mi toho, jenž mi byl prisouzen!
Buď tomu tak...
(Medek, Vrbenská 2001: 36, zvýrazněno autory)

Nejen z Ronwaininy modlitby, ale i z Krakova vnitřního monologu z kapitoly v Kotisiných jeskyních (viz výše) zjišťujeme, že Trojná bohyně je výhradně ženským božstvem, a ačkoli ji drusady uctívají jako centrální, pro ostatní Kelty v románu pravděpodobně nemá tak zásadní význam. Na druhou stranu pro Ronwain je skutečně všeprostupující: sama sebe v písni zcela ztotožňuje s Bohyní, splývá s ní a podřizuje se jí.

⁵⁴ Výraz „drusada“ pro ženskou verzi druida používá například Bauerová v monografii *Zlatý věk Keltů v Čechách*; Bauerová, A.: *Zlatý věk Keltů v Čechách*, Praha: Mladá fronta 2004, s. 224.

Hlavním aspektem Trojné bohyně, jak ostatně vypovídá už její označení, je trojitost. Spojuje v sobě tři pro staré národy nejdůležitější fáze ženského života, což se projevuje jejími třemi podobami: pannou, matkou a stařenou. V keltském panteonu nenajdeme božstvo, které by bylo doslova označováno jako Trojná bohyně, nicméně koncept trojjednosti byl v keltské mytologii jedním ze základních. Některé bohyně, obzvlášť v ostrovní mytologii, se objevovaly po trojicích, přičemž šlo o jedno božstvo se třemi podobami. Tento koncept byl spojován především s Velkou mateřskou bohyní, která pravděpodobně měla v závislosti na geografickém umístění a časovém období různá jména a podoby:

Stopy po uctívání Velkých (transfunkcionálních) mateřských bohyní, ať předkeltských či keltských, v sobě nese řada dochovaných a pod konkrétními jmény známých bohyní. [...] Posléze byla bohyně ztotožněna se zemí, na jejíž plodnosti závisel život zemědělců, kteří ji uctívali. Transfunkcionálnost se záhy rozměnila a personifikací jednotlivých stránek bohyně byl dán základ ke vzniku dalších horizontálně i vertikálně uspořádaných společenstev ženských božstev. Zmnožení bohyně triádami mohlo být i několikanásobné (například 3×3), přičemž některé mohly záhy zaniknout. (Vlčková 2002: 304)

V Irsku jsou s Velkou mateřskou bohyní ztotožňovány například Ériu, Tailtiu, Danu/Anu, Boand, ve Walesu Dôn a Rhiannon, v Galii Epona, Rigani, Nemetona a další. Nejdůležitější charakteristikou mateřské bohyně byla patronace nad plodností – byla ručitelkou cyklické obnovy přírody (domestikované i divoké), původně vládla i nebi – Slunci, Měsíci, dešti (Vlčková 2002: 304–305). V rovnováze s tímto aspektem byla spojována i se smrtí. Tyto prvky se odrážejí v písni, kterou Ronwain věnuje Trojné bohyni: vidí ji jako vládkyni země i nebe („*Země se spojuje s nebesy*“), jako patronku života i smrti („*řeka krve přináší život*“) a zároveň jako dárkyni, ke které se obrací s přáním („*Paní Tří, daruj mi slitování!*“)⁵⁵. Kromě toho můžeme z jejího vnitřního monologu odvodit, že přemýšlí o bozích svého národa jako o dvou generacích: starší a mladší. Trojnou bohyni řadí do generace starší:

Černý je vítr půlnoci, vítr Danu, bohyně Země, dárkyně plodnosti a hojnosti, strážkyně klidu; [...] stříbrem září vítr polední strany, jenž Ohněm a Sluncem rozpaluje ostří zbraní i srdce mužů, vítr Luga, pána proměn [...], bohyně Keridwern zkontrolovala soumrak a dala z něj vyplynout západnímu větru, přinášejícímu na jantarově žlutých perutích

⁵⁵ Zvýraznění autory.

Vodu, jež očišťuje, usmrcuje i znovuzrodí, [...] kněžka však netančila pro žádné z těchto mladých božstev. Její vzývání je využívalo pouze jako prostředníky, mířilo mnohem dál, k síle mocnější a mnohem, mnohem věkovitější. (Medek, Vrbenská 2001: 35–36, zvýrazněno autory)

K Trojné bohyni se Ronwain obrací i ve chvíli, kdy se dozví o smrti Yvura – svého snoubence. „Bohyně... Jak jen, jak jen jsi mne mohla takhle podvést? ptala se nevěřicně. Což jsi mi nedala slib? Urazila jsem tě něčím, má Paní? Málo jsem tě prosila, málo se postila nebo snad zapomněla na nějaký obřad? Ach Matko, proč jsi mne obelhala?“ (Medek, Vrbenská 2001: 98–99, zvýrazněno autory). Z tohoto úryvku je jasné patrné, že drusada považuje Bohyni za všemohoucí, věří, že to ona má vládu nad událostmi lidského, resp. profánního světa. Tudíž se jí cítí podvedena, zatímco svou částí – dostatečnou úctou prokázanou patřičnými rituály – si je jista. Absolutní moc bohů nad lidmi se projeví ve chvíli, kdy se drusada chystá k sebevraždě:

Pod hrotem se vyřinula první rudá kapka; v tu chvíli ji nečekaně zasáhl blesk Bohyně – jasný záblesk pochopení. Odvěká Matka jí tenkrát seslala znamení příslibu, aby ji připoutala k budoucnosti; musí zůstat, protože Bohyně s ní ještě neskončila. Ať je přítomnost jakkoli nesnesitelná, Trojná pro ni má další úkoly. Nesmí se zabít – to právo jí její Paní odepřela... (Medek, Vrbenská 2001: 99)

Ronwain si silně uvědomuje nadřazenost bohů nad lidmi, vnímá je jako svrchovanou moc, které se nelze vzepřít. Za nejdůležitější a nejsilnější z těchto božstev pak považuje Trojnou, Bohyni, Matku či Zemi, jak Velkou mateřskou bohyni různě nazývá: „Protože my lidé, ať ze Starého národa, Svévové, Římané nebo kdokoli jiný, jsme pouze lidmi – přicházíme a odcházíme, pomijíme jako listí na podzim a sněhy zjara. Ale tajemství železa jsou tajemstvími samotné matky Země a stejně věčná jako ona...“ (Medek, Vrbenská: 298, zvýrazněno autory).

Trojná bohyně se ve *Stínu modrého býka* vyskytuje až na jedinou výjimku výhradně ve scénách, ve kterých vystupuje daksanemetská drusada Ronwain. Je zobrazena jako Velká mateřská bohyně; jejím hlavním znakem je trojnost, je dárkyní plodnosti, života i smrti a má absolutní moc nad lidskými osudy. Její kult vyznávají hlavně ženy, především drusady. Ronwain ji řadí do starší generace bohů.

3.1.1.4 Morhan

I Morhan je „bohyní jedné postavy“, podobně jako Trojná bohyně, která je spjatá s postavou Ronwain. Kult Morhan vyznává především Kwann, která je v příběhu označována jako *ueled* („bojovná drusada“) keltského klanu Korkontů. Ačkoli obě patří ke stejnému etniku, několikrát se Kwann s Ronwain postaví proti sobě. Vzhledem k jejich silnému spojení s náboženskou sférou jde nejen o střet dvou drusad zneprátelených kmenů, nýbrž i o střet dvou bohýň a kultů.

Hlavní bohyni klanu Korkontů popisuje Kwann následovně:

Morhanin zrak jsou zlaté plameny vprostřed půlnoci; její vlas je bouřkovým mračnem, černým zkázou a bílým září blesků; její pohyb je ladným letem sovy a sova je jejím svatým ptákem. Její hlas zaslechneš v třeskotu štítů v každé bitvě, její krok tě jednou odláká do zászvěti; to ona vládne horké krvi, která vyšlehne pod polibkem bojovníkovy čepele, krvi, jež stydne, odumírá a černá v blátě bojišť i v cévách těla, když duše a dech uniknou z prázdné skořápky. Taková je Morhan, Morhan smrti a válek, taková provází muže na jejich cestách a takovou ji budeš znát. Ale je ještě jedna Morhan, Ochi. Morhan krve, jež maluje kouzelná znamení života na stehnech žen za měsíčních dnů, v prvním objetí a při slehnutích. To je Morhan žen, Morhan života, o níž muži nevědí nic, s níž se vždy míjejí a již nemohou a nesmějí poznat. A je třetí Morhan, Ochi, ta, v níž se obě setkávají: Morhan krve, která kolotá a pění v tepnách, Morhan zpocené kůže a zapomnění, Morhan těl, jež na sebe narážejí a splývají v jedno; Morhan odvěkého ohně, zažihajícího lidská srdce plamenem touhy. (Medek, Vrbenská 2001: 231–232)

Shrneme-li si tento monolog do několika bodů, dospějeme ke třem hlavním aspektům bohyně. Zaprvé je označována jako božstvo války a smrti a zároveň průvodce do zászvěti: v tomto případě je spíše válečnickou – „mužskou“ bohyní. Zadruhé je jí přisuzován patronát nad plodností, Kwann specificky zmiňuje plodnost lidskou, konkrétně ženskou. Zatřetí je bohyní vášně a sexuality, v čemž splývají „preference“ z prvních dvou bodů: Morhan je tedy rovným dílem ženskou i mužskou bohyní. Tyto tři aspekty nám mohou připomínat tři podoby Trojné bohyně a skutečně se v něčem protínají – i Trojná bohyně je spojována s plodností a smrtí. Nicméně, Trojná je jednoznačně ženskou bohyní, což u Morhan neplatí. Také je ztotožňována s přírodou, zemí a plodností se u ní miní plodnost všeobecně, tedy nejen lidská. Přesto není zcela zavádějící nahlížet na obě bohyně jako na dvě podoby téže, přičemž Morhan

je díky spojení s bojem posunutá spíše do agresivnější, aktivnější polohy. Pokud budeme takto obě bohyně srovnávat, zjistíme, že mnoho vypovídají právě o postavách, se kterými jsou spojeny, a o jejich prostředí. Zatímco Ronwain je drusadou z „čarodějnické“ osady Daksanemet a soustřeďuje se spíše na duchovní prožívání náboženství, Kwann je drusadou bojovného kmene Korkontů a uctíváním válečné bohyně se snaží dosáhnout vítězství nad Germány: Ronwain vzývá pasivní bohyni, Kwann aktivní. Tyto dva aspekty se dostávají do konfliktu prostřednictvím střetu mezi lidskými postavami, přičemž sama Ronwain si to dobře uvědomuje: „V skrytu duše z takové budoucnosti měla strach; cítila, že pokud k tomu sňatku dojde, čeká ji osud obilného zrna mezi žernovy. Trojná bohyně se střetne s Morhan a ona bude stát uprostřed...“ (Medek, Vrbenská 2001: 265). Stejně tak to zjistí i Kwann: „Už nepochybovala. Této noci proti ní nestojí pouhá pošetilá holka, která je náhodou i kněžkou; tady jde o víc. Zde se má opřít moc proti moci, bohyně proti bohyni – v jejich osobách se utkají nesmrtelné...“ (Medek, Vrbenská 2001: 280). První souboj, který se mezi nimi odehraje, je zdánlivě nerovný: zatímco Kwann používá *athame*, svoji rituální dýku, Ronwain je ozbrojená pouhým nožikem na krájení masa. I v tom bychom mohli vidět jasné rozdělení moci: Kwannina Morhan je silnou, válečnou bohyní, Ronwainina Trojná nedisponuje žádnou fyzickou silou. Přesto z tohoto souboje Ronwain vychází jako vítěz:

Nezkušená, chabě vyzbrojená Ronwain by se měla pod takovým náparem během chvilky zhroutit; Kwann by se nedivila, kdyby její nožik praskl jako suchá větvička – jenže drusada odolávala. [...] drusada se cítila vyčerpaná a byla ráda, že nemusí k lůžku udělat víc než pět kroků. Sotva dokázala vrátit nůž do pochvy: nůž, který posvětila svou krví, prolitou v žalu nad Yvurovým skolem. (Medek, Vrbenská 2001: 280–281)

Skutečnost, že zde proti sobě stojí síla dvou božstev, je tedy vyjádřena mimo jiné právě použitými zbraněmi: Kwann bojuje rituální dýkou a Ronwain, jak posléze zjistíme, posvětila svůj nůž – oba nástroje jsou tedy zasvěcené bohyním.

Opakovaně je v románu zmiňována spojitost bohyně Morhan se sovou: Kwann má na tváři vytetované soví rysy, uctívá noční ptáky jako posly bohyně a dokonce se do sovy dokáže vtělit a ovládat ji. Právě tento moment je jediným zcela explicitním fantastickým prvkem v románu.

Vlákno po vlákně rozplétala pavučinu, vížící duši ke schránce těla, a její mysl vklouzla do snového bdění, do šedavého oparu, v němž je vnímání břitké jak úder nožem. Slyšela

bít srdce myši v trávě svahu, vidění zakřivené jako odraz na báni kotlíku jí rýsovalo každý list, třepetající se ve večerním vánku. Cítila, jak chladný vzduch pohladil peří...
(Medek, Vrbenská 2001: 369)

V soví podobě Kwann napadá Ronwain podruhé, ani tentokrát však neuspěje, když Ronwain ptáka odrazí mečem – magická podstata bytosti je zdůrazněna jejími schopnostmi a nakonec i skutečností, že po porážce mizí beze stopy. Pro Kwann je tato porážka poslední – tím, že Ronwain zabila sovu, zničila i drusadinu duši: „Její duše zahynula, rozlétla se na kousky v oblaku zkrvaveného šedého peří; vše, čím kdy byla, navždy zničil jediný úder meče.“ (Medek, Vrbenská 2001: 375). Z boje mezi drusadami vychází vítězně Ronwain a Trojná bohyně, zatímco Kwann prohrává kvůli tomu, že sama bohyni ztrácí. Její napojení na božskou sféru je definitivně zrušeno. „Díky její umanutosti se nyní odvěké pouto rozvázalo: Kwann, Sova, byla pryč. Zůstalo prázdné tělo, neschopné modlit se a vykonávat obřady; vždyť cožpak by velká Morhan naslouchala někomu, kdo ztratil duši?“ (Medek, Vrbenská 2001: 377). Nejde však pouze o postavy drusad, se kterými jsou bohyně nejviditelněji spojeny. Kwann si uvědomuje i to, že ztrátou spojení s Morhan odsoudila k záhubě i kmen Korkontů, jehož centrálním kultem bylo právě uctívání válečné bohyně. Zde se projevuje váha, jakou má v románu pro jednotlivé keltské kmeny propojení s bohy. Odráží se to i v závěru knihy: zatímco daksanemetští Keltové, jejichž součástí je i Ronwain a její kult Trojné bohyně se dokáží s Germány dohodnout a žít vedle sebe v míru, výbojný kmen Korkontů je poražen a vidina spojení keltských kmenů pod jedním králem se nesplní. „Pozdě pro Korkonty, pozdě pro Starý národ. Záměry bohů se liší od touhy lidí...“ (Medek, Vrbenská 2001: 377).

V keltské mytologii se nevyskytuje božstvo jménem Morhan, nicméně charakteristiky bohyně zjevné ve *Stínu modrého býka* poměrně přesvědčivě ukazují na irskou bohyni Morrigan:

Morrigan, Morrigan, mn. č. Morrigna (ir.) – spolu s Badb a Nemain nebo s Machou tvoří triádu (tzn. dvě triády). [...] Morrigan je ve své podstatě bohyní, u níž zásluhou rozdělení původní jediné bohyně na několik samostatných bohyní převládly aspekty válečnické a silové nad pečovatelskými a ochrannými. [...] Spojení s ní dává mužům právo vlády nad ostatními (bohy, lidmi), odmítnutí nabídky znamená smrt. (Vlčková 2002: 219–220)

S Morhan ji spojuje trojná podstata, ačkoli Morrígan bývá označována jako jedna ze tří, nicméně i ona samostatně nese tři funkce: „Morrígan a Macha jsou mnohem složitější osobnosti, protože obě mají na starosti tři funkce, svrchovanou vládu, válku a nakonec plodnost a úrodnost. [...] také Morrígan a Macha projevují velkou sexuální nenasytnost, kterou ukájejí nejen s válečníky a hrdiny, ale i s jinými bohy.“ (MacKillop 2009: 112). Morhan odpovídá i zdůrazňovaným patronátem nad válkou a bojem, plodností a vášnivou sexualitou. V románu není explicitně řečeno, že by byla Morhan spojována se svrchovanou vládou, avšak je hlavním božstvem kmene Korkontů, který se snaží sjednotit Kelty pod jedním panovníkem – vlastním králem Glannrixem, což bychom mohli považovat za projekci tohoto aspektu. Jediným prvkem, který neodpovídá ztotožnění Morhan s Morrígan, je sova. Zatímco pro Morhan je charakteristická, s Morrígan je spojován spíše krkavec, havran nebo vrána (MacKillop 2009: 112).

3.1.2 Rituály

Neexistuje uspokojivé množství spolehlivých důkazů o keltské rituální praxi, přesto je možné alespoň zčásti rekonstruovat dílčí oblasti kultu, zvláště díky antickým autorům. Jejich líčení je však nutné oprostít od emocionálního zabarvení daného postojem k „barbarům“. Zcela bez problémů nejsou ani zdroje mnichů-zapisovatelů převážně ze středověkého Irska, u nichž je zase nutné odhlédnout od křesťanské perspektivy (viz například Vlčková 2002: 9). Jedním z pramenů poznání keltských kultovních praktik je např. Caesarovo dílo *Zápisky o válce galské*, kde je část věnována druidům, tedy vykonavatelům obřadů. Mimo jiné zde přiřazuje druidům věšební praxi (viz Vlčková 2002: 91). Kromě literárních zdrojů je možné opírat se i o archeologické nálezy, například zakonzervovaných obětí, pozůstatků kamenných nebo dřevěných svatyní a podobně.

Do tohoto pododdílu řadím význačnější obřadní praktiky popsané v románu, přičemž vynechávám ty, které jsem již zmínila v pododdílu předchozím (Ronwainino ritualizované vzývání Trojné bohyně a další). Rituálů nalezneme v knize poměrně velké množství; mohli bychom sem zařadit třeba drusadinu rituální očistu, „popravu“ Germána Ótmara nebo Yvurovy obětiny v Nomisterii atd. Rozhodla jsem se však věnovat pozornost především Krakově „proměně“, která zahrnuje dva velké rituály a Kwannino věštění a obětování.

3.1.2.1 Krak

Jakožto hlavní postava (nebo spíše „hlavní z hlavních“) má Krak Maeg Brano ve *Stínu modrého býka* relativně dost prostoru. Je prototypem rozporuplného hrdiny, který není ani vyloženě kladný, ani záporný. Ačkoli jsou jemu věnované kapitoly psány tak, aby si získal čtenářovy sympatie, ne vždy se lze s jeho činy ztotožnit. Ústřední motivací je pro Kraka pomsta na vrahovi svého bratra, což je v rámci žánru poměrně běžné téma, nicméně to, co je na Krakovi zajímavé, je způsob, jakým se snaží pomsty dosáhnout. Na začátku sám o sobě mluví jako o *geltanovi* – „roztoulanci s divokou krví“, přesto je členem daksanemetského kmene a součástí rodu Maeg Brano. Kvůli pomstě se však rozhodne odejít z Daksanemetu jako „Nahý muž“, čímž se definitivně zřekne svého kmene a následky jeho činů padnou pouze na něj:

Sounáležitost s rodem a klanem byla pro každého příslušníka Starého národa základní jistotou bytí. Ten, kdo se jich dobrovolně vzdává, šlape po nejposvátnějších hodnotách, a nezáleží na tom, z jakého důvodu tak činí. Oni nemohli chápat to, co vytušili oba druidové i zkušený a předvídavý Dagh Maeg Dru – že totiž Krak chce přetrhat všechna pouta s rodnou obcí především proto, aby žádný z jeho budoucích činů nemohl být s Daksanemetem spojován. (Medek, Vrbenská 2001: 108)

Jedním z nejdůležitějších zlomových momentů pro další vývoj postavy Kraka se stává rituál, který z něj udělá „Nahého muže“. Popis rituálu zabírá v knize zhruba sedm stran, proto zde zmíním pouze jeho stěžejní části. Celá scéna zdůrazňuje preciznost a pečlivost, s jakou Krak vykonává přípravy, které zahrnují postavení oltáře, přípravu ohně z hlohového a dubového dříví a shromáždění osobních věcí. Důležitým prvkem je rituální očista:

Dokončil špinavou část příprav a odebral se k řece. Tam se svlékl, všechen svůj majetek přitom pečlivě skládal na rozprostřený plášť, aby jej později mohl naráz sebrat, a v duchu se loučil s každým kusem oděvu, neboť už je neoblékne. [...] pak nahý vklouzl do běžících vln. [...] A přesto to dnes bylo svým způsobem poprvé. Poprvé, protože jinak – dnes mocná řeka s sebou odnese kromě špíny Krakova těla také velkou část jeho minulosti... (Medek, Vrbenská 2001: 108–109)

Dva významné aspekty činí z Krakovy koupele náboženskou záležitostí. První z nich je spojení řeky s bohyní, v tomto případě s Agarou, jak je v románu několikrát zmiňováno.

Ztotožnění vodního toku s božskou postavou má v keltské mytologii pevné místo: „Řeky bývaly deifikované v postavy bohyň nebo bohů (například irská Boand), jimž pak byly stavěny svatyně nebo vymezovány posvátné okrsky v blízkosti jejich pramenů“ (Vlčková 2002: 306). Druhým aspektem je očištění pomocí vody, které odstraňuje nejen „špínu“ tělesnou, ale také duševní. Znamená tedy jakýsi nový začátek, zbavení se starého a nepotřebného. Zvyk takového rituální očisty je u dávných Keltů pochopitelně těžko doložitelný, nicméně například z pokusů rekonstruovat svátky Imbolc a Beltaine vyplývá, že symbolické očištění pomocí vody (či v některých případech ohně) součástí rituální praxe skutečně bylo (viz MacKillop 2009: 129–130). V okamžiku, kdy Krak během rituálu vstupuje do řeky, se v podstatě stává někým jiným – nebo spíše přestává být tím, kým byl. S tím je spjat i další úkon, totiž zbavení se svých osobních věcí:

Vykřesal jiskru, zachytil ji do troudu a rozdmýchal v plamínek; [...] bez dívání zahodil křesací kámen i ocílku co nejdál přes levé rameno. Od této chvíle patřily tomu, kdo je první najde; Krak se jich vzdával, tak jako se v příští hodině vzdá ještě lecčeho [...] Jedním plynulým pohybem vstal a odhodil prázdný roh do ohniště [...] Při každém verši se Krak něčeho zbavil; hořlavé předměty svěřoval ohni, kovové zahazoval přes rameno podobně jako předtím křesadlo. (Medek, Vrbenská 2001: 109–111)

S osobním majetkem Krak spálí i oblečení, tudíž se „Nahým mužem“ stává symbolicky i doslova.

Ústředním úkonem náboženského rituálu obecně bývá vykonání oběti. Jejím účelem je snaha o získání přízně bohů, jejich usmíření nebo vyjádření vděku. Keltský „systém“ obětování byl propracovaný a více či méně přesně daný: v závislosti na příležitosti, účelu, společenském postavení a daném božstvu se lišil druh oběti (krvavá/nekrvavá, věčná/rostlinná/zvířecí/lidská apod.), způsob obětování (zakopání do země, vhození do vody, v případě zvířecí nebo lidské oběti oběšení, utopení, podříznutí apod.), vykonavatel a další. Na základě dochovaných zpráv antických a středověkých autorů však lze konstatovat, že vykonání oběti vždy provázely různé pevně dané úkony (Vlčková 2002: 238–239). „Obětím předcházely očištné rituály obětníků i obětovaného prostřednictvím ohně nebo vody“ (Vlčková 2002: 238). Tyto skutečnosti se odráží i ve *Stínu modrého býka*, když se Krak po očištění obrací k bohům:

Zatímco tu seděl, někdo – asi Edern Machi – mu k ruce položil okřín, na němž ležel stahovací nůž, sušený stonek blínu a čerstvě uříznutá kohoutí hlava, a dvě misky, jednu se směsí nasekaných chorošů, drůbežích vnitřností a blínového kořene, druhou naplněnou hustou rudou barvou [...] na sever, k půlnoci, dal kohoutí hlavu, aby si naklonil Paní smrti Cauth Bodvu a Rudého jezdce Daergu, Strážce podsvětí. (Medek, Vrbenská 2001: 110)

U Keltů byl specifikován i typ oběti a způsob jejího „předání“ v závislosti na božstvu. Například bohu Teutatovi byla podle interpretací výjevu na Gundestrupském kotli utopením věnována lidská oběť (viz Vlčková 2002: 291). Oběť kohoutí hlavy bohům smrti a podsvětí je však pravděpodobně autorskou fantazií, nicméně založenou na prokázané konstrukci.

Po obětování následuje Krakův zpěv:

*Narodil jsem se jako Havran,
sám mezi Havrany,
avšak přišel čas opustit hnízdo, [...]
nejsem Havran a nejsem nikdo,
jen nahá vůle,
již nepoutá nic a již nic nezastaví. [...]
Zardousils mládě Havranů, ty v temnotách –
tvůj život za to vezmiž bezejmenný pták.
Tak se staň!*

(Medek, Vrbenská 2001: 110–111, zvýrazněno autory)

Rituál, který Krak provádí, neznamená pouze zbavení se minulosti, ale také získání nového – kromě rušení minulé identity získává novou, identitu mstitele. Především v písni zdůrazňuje příslušnost k Havranům, což v tomto případě znamená rod (Maeg Brano) a používá ji jako symboliku: sám býval Havranem, nicméně teď jím přestává být a vraha svého bratra chce zabít jako „bezejmenný pták“. Kromě těchto aspektů znamená obřad, který Krak provedl, také to, že již není chráněn před podsvětními duchy: „Oheň, zahlušený těžkou látkou pláště, pohasínal; jas jeho plamenů již neuzavíral brány temnoty a duchové předků, rozezlení, že opouští svůj rod, měli otevřenou cestu.“ (Medek, Vrbenská 2001: 112). Spojení s podsvětím se však nebrání, naopak je vítá, když přistupuje k druhé části rituálu, kterou provádí pouze s Ronwain:

Šílený tanečník se zastavil a rozpráhl paže; v jedné třímal meč, v druhé úlomek šípů. Mlčky sledoval, jak její obratné prsty přidávají temné linie k červeným, kterými své tělo poznamenal on sám, a doplňují na volná místa obrazy hadů [...] Druidi by se ho nejspíš pokusili zastavit, kdyby tušili, čeho všeho se je ochoten odvážit, aby dosáhl svého [...] Tím, co právě učinila, Krakovi otevřela některé stezky, jež obvykle zůstávají lidem uzavřeny – a navždy mu odepřela návrat na jiné. Nic není zadarmo. Noc a temnota budou od nynějška Krakovými spojenci, sotva však ještě někdy pozná světlo lásky...
(Medek, Vrbenská 2001: 113–114)

Symbolika hadů zde není náhodná, již v podkapitole o božstvech jsme se přesvědčili o jejich chtonické povaze. Nejen, že se Krak stává „nikým“ a zahazuje vše kvůli pomstě, vedle toho se také zasvěcuje podsvětním silám.

Rituál „Nahého muže“ má několik fází: očistu, zbavení se veškerého osobního majetku, oběť, zpěv a zasvěcení se podsvětí – každá z nich znamená uzavírání minulosti, zbavování se starého a přetrhání vazeb. Krak se po tomto momentě víceméně stává novou postavou, která se cele soustředí pouze na svůj cíl. Je možné uvažovat o tom, že je nyní čtenáři předkládán, jako by byl teprve představován – skutečně od té doby linka jeho sounáležitosti s daksanemetským kmenem prakticky mizí. Tento „přerod“ je možný právě díky zahrnutí dopodrobna popsaného rituálu.

Druhý Krakův rituál se od prvního v mnohém liší. Vykoná ho u germánské osady Beruthz, což je autorský pokus rekonstruovat původní podobu jména dnešního městyse Peruc v okrese Louny, v jehož blízkosti se nachází největší menhir na našem území – Kamenný pastýř. Právě u menhiru se odehraje scéna, kterou můžeme označit za částečně spontánní rituál, jehož výsledkem je ještě výraznější přiblížení Kraka podsvětí. Tímto činem v podstatě popírá účely náboženského obřadu, o kterých jsem se zmínila výše, protože místo snahy zavděčit se bohům touží po pravém opaku, což vyústí mimo jiné až v jakousi „neotesanost“ nebo „surovost“. Z toho důvodu si také pro svůj záměr vybírá konkrétní datum, 30. dubna, na které připadá keltský svátek Beltain – oslava začátku světlé poloviny roku (viz následující oddíl). Ve *Stínu modrého býka* Germáni usazení na našem území keltské svátky přijali za vlastní, tudíž i pro ně je toto datum velmi významné. Krak unáší dívku, kterou obyvatelé Beruthze určili jako oběť a odnáší ji do kruhu vztyčených kamenů kolem Kamenného pastýře. Jak pro Kelty, tak pro Germány je toto místo v románu posvátné, považují jej za jakýsi vstup do zásvětí, do

světa duchů a bohů: „Ano, ještě před několika dny by couvl před jakýmkoli vzýváním Temných. Ale dnes ne. To, co dělal, dlužil Yvurovi.“ (Medek, Vrbenská 2001: 133). Proto se Krakovi pronásledovatelé do kruhu o beltainové noci neodvážejí a on může vykonat rituál: „Obrátil děvče čelem k sobě. Magické značky, které ji – *pannu* – zaslíbily plodivým silám země, se při úprku zpola setřely, ale to nevadilo. On si je pamatoval a pamatovala si je noc: to stačilo. Jen její červený oděv musel pryč, aby neodrazoval ty, které Krak přivolával [...] On se nyní chystal tuto dívku zasnoubit se zemí, ale ne tak, jak to chtěli udělat beruthzští. Toto bude jiný sňatek: země chová i takové síly, které nesou zmar a zkázu...” (Medek, Vrbenská 2001, zvýrazněno autory). Oproti rituálu Nahého muže je tento v podstatě nepřipravený, vykonaný narychlo – ztrácí se preciznost jednotlivých úkonů, kterou nahrazuje účelnost. To odpovídá Krakovu záměru: zatímco první obřad byl společný pro Kraka i daksanemetský kmen, tento vykonává individuálně a s naprosto odlišným cílem, totiž získat pomoc podsvětních sil. „[Š]lo mu pouze o naplnění vlastních temných záměrů, když prolil *panenskou krev* na zapovězeném místě!“ (Medek, Vrbenská 2001: 136, zvýrazněno autory). Od tohoto okamžiku se v románu na několika místech zdůrazňuje Krakova spojitost s hady (například v kapitole o průchodu podzemím Kotisských jeskyní, viz předchozí pododdíl), kteří jsou vnímáni jako výsostný chtonický symbol. To se projevuje mimo jiné i v novele *Krak: Kalné vody Rhenu*, o které se zmíním v následující podkapitole a která nepřímo navazuje na *Stín modrého býka*.

Náboženské rituály mají pro postavu Kraka zásadní význam: dalo by se říci, že z něj vytvářejí nový charakter, který jako by začínal existovat od počátku, čímž ruší jeho předchozí historii, v románu ostatně popisovanou pouze okrajově. Obřadem Nahého muže se Krak stává „prostředkem“ pro jediný účel – pomstu, zároveň ale motivace tohoto záměru vychází z něho samého. Rituál u menhiru ho pak zasvěcuje podsvětním, temným silám, což je prvek, který by bylo z podstaty věci možné přisoudit spíše záporným postavám, nicméně v tomto případě rozhodně nelze načrtnout ostrou dělicí čáru. Na postavě Kraka je sice patrná jakási snaha o „atraktivnost“ pro čtenáře žánru (šermířské schopnosti, motivace), nicméně scény jako například výše popsany rituál u Kamenného pastýře ho zároveň posouvají mimo hranice této „atraktivnosti“.

3.1.2.2 Kwann

Postavy korkontské bojové drusady je podobným případem, tentokrát však prezentovaným v opačné následnosti. Zpočátku je představena jako postava vystupující v opozici proti dosavadním „hrdinům“, nicméně záměr pozvednout Starý národ (zde Kelty) k bývalé slávě a

sjednocení může do jisté míry v očích čtenářů ospravedlnit její činy. Jakožto drusada provádí náboženské obřady často, přičemž jsou vždy zasvěcené korkontské kmenové bohyni Morhan, (předchozí kapitola). Jedním z nich je věšebná praxe:

Věštná znamení – ta v zaječích vnitřnostech i ta na obloze – se zdála temnější než kdykoli dříve, záhadnější a tajuplnější [...]. Útroby zajíce, jež Kwann večer otevřela, byly jakoby zkropeny bílými hlízkami, drobnými jako zrnka písku [...]. Rozdělna na břehu ohníček z několika dřivek a v jeho plamenech pálila semínka svlačce a konopné květy [...] a pozorovala souhvězdí, ty lodice času, jak pomalu plují po chvějící se hladině. [...] Dříve však nebe nabralo sivofialový odstín oběšencovy tváře a ptáci se rozkřičeli nad hrobem tmy, než uleď svým zřením jako klíčem otevřela schránu budoucnosti. (Medek, Vrbenská 2001: 261–262, zvýrazněno autory)

Podobně jako u rituálu Nahého muže i zde je obřad připraven s pečlivostí, jednotlivé kroky jsou předem dané a provedené se samozřejmou jistotou. Z citace lze vyčíst, že Kwann věští pomocí zvířecích vnitřností a pozorování hvězdné oblohy. Keltský systém věštby byl v tomto ohledu poměrně propracovaný, což tvrdí antičtí autoři, mj. i Caesar (Vlčková 2002: 91). Nahlížení do budoucnosti bylo doménou vykonavatelů obřadů, tedy především druidů, a byla mu přisuzována velká důležitost: „Bez jejich věštev, výkladu znamení (let ptáků, hůlky, kořeny stromů, voda) a proroctví se nemohla odehrát žádná významná událost (válka, založení města, stavba opevnění, obchod, narození potomka i další rozhodnutí).“ (Vlčková 2002: 91). Podobný účel má i Kwannino věštění ve *Stínu modrého býka*. Drusada se snaží zjistit, jak mají Korkonti postupovat, aby jejich záměr sjednocení keltského obyvatelstva došel naplnění.

„Slabé jsou ruce těch, kdož sami sebe nazývají Starým národem [...] Slabé ruce třímají jejich meče a poklad dávných králů upadl v držení duchů podsvětí. Bude těžké získat jej zpět, ač naděje dosud trvá – vždyť události zítřka ještě nedozrály. Blíží se chvíle rozhodnutí; tehdy se otevřou cesty k vítězství i k boiskému pokladu a je jen na nás, abychom nepropásli svůj okamžik [...] Počkáme tedy. Já budu každého večera vzývat Morhan a vzhlížet ke hvězdám, abych z jejich dechu vyčetla, který z okamžiků přichází, a ty vyšli spolehlivé jezdce, aby v leženích Korkontů pozvedli hořící kopí. (Medek, Vrbenská 2001: 262–263)

Kwann tedy na základě své věštby, kterou považuje za zprávu od bohyně, radí vůdci kmene, jak postupovat dál. V tomto případě slouží rituál jako hybatel děje.

Z Kwannina vnitřního monologu se dozvídáme, že rituály tvoří velkou a podstatnou část jejího života:

Mocná Morhan, vládkyně nad rudým ostřím, paní černé tmy, stůj při své dceři! [...] Postříkala jsem svou krví pavučinu: necht' nás obestře šedá mlha. Plivla jsem na listy pýru, ať mne vítr přenese jako chmýřnaté semeno přes hradby Lunu... Bohyně, obětovala jsem ti své panenství, své mateřství, a až se naplní mé poslání, dám ti i poslední dech svého života [...]. Omyla jsem dnes krále posvátnou vodou z kotle, v němž se svařily tvé byliny, aby tvou mocí přemohl své nepřátele; upletla jsem mu náramek z vlasů svévéského bojovníka, aby síla mrtvého vstoupila do jeho paže a přinesla protivníkům záhubu; nasypala jsem mu pod nohy prach z jejich šlépějí, aby jim kosti praskaly jak ztrouchnivělé větve a jejich domovy se bortily co krtiny pod jeho kročeji... To všechno jsem udělala, matko Morhan. (Medek, Vrbenská 2001: 303–304, zvýrazněno autory)

Všechny tyto obřady, jejichž součástí jsou i rituály obětování, věnuje drusada bohyni Morhan. Ve scéně, kdy kmen Korkontů zaútočí na germánskou osadu, obětuje Morhan i prvního zabitého Svéva. Tyto náboženské rituály, stejně jako její oddanost bohyni války, jsou jedním z nejvýraznějších aspektů, které postavu Kwann určují. Tvoří většinu částí, ve kterých je Kwann zmiňována, tudíž je možné vykreslit její obraz zejména právě díky nim.

3.1.3 Svátky

Poslední část této podkapitoly věnuji náboženským slavnostem založeným na keltské tradici. Ve *Stínu modrého býka* se většinou jedná o stručnější retrospektivní zmínky; nesetkáme se s vyličením průběhu celé slavnosti jako takové. I tak jsou ale tyto zmínky pro kompozici románu důležité.

Tradičně jsou připomínány čtyři nejdůležitější svátky keltského tzv. kola roku: kolo symbolizuje slunce, jeho roční oběh, a často se vyskytují symboly kola s loukotěmi – čtyřmi nebo osmi (MacKillop 2009: 33). Čtyři hlavní slavnosti jsou pak víceméně rovnoměrně rozloženy do celého roku. Jedním z nejdůležitějších hmotných důkazů o těchto čtyřech svátcích je Kalendář z Coligny, zlomky bronzové tabulky pocházející nejspíš z 1. století n. l.,

kteřé mimo jiné dělí dny na příznivé a nepříznivé a zachycují svátky Samhain, Imbolc, Beltaine a Lughnasad (Vlčková 2002: 66). Tyto názvy jsou pak v různých obměnách doloženy i v písemných dokladech, nicméně některé jen pro určitou oblast keltského osídlení. Na druhou stranu, nemáme-li například ze střední Evropy doloženo slavení Lughnasadu, ale Samhainu ano, můžeme i tak kvůli logické komplexnosti předpokládat, že i zde se Lughnasad slavil. O průběhu jednotlivých slavností a jejich významu již tak přesvědčivé důkazy nemáme, přesto lze alespoň částečně rekonstruovat původní podobu, mimo jiné i proto, že všechny tyto svátky prošly křesťanskou transformací a zachovaly se až dodnes. Reminiscence Beltainu tak můžeme spatřovat v dnešním „pálení čarodějnic“ (30. dubna), na Samhain (31. října) připadá Památka zesnulých (2. listopadu), na Imbolc dnešní Hromnice (2. února) a na Lughnasad (obvykle 31. července) již nepříliš rozšířené dožínky.

3.1.3.1 Imbolc, Lughnasad

Tyto dva svátky jsou ve *Stínu modrého býka* s bližší charakteristikou zmíněny pouze jednou, ve vzpomínkách Ronwain:

Ještě nepřešlo ani dva a půl měsíce od onoho Imbolku, kdy její děd Nyad Maeg Kregyr uznal za vhodné navěky spojit ji a Yvura Maeg Brano veřejným obřadem ve stínu posvátného dubu. Před očima celého Daksanemetu ponořil čepel athamu do poháru s jeřabinovým vínem rudým jako krev prvního spojení. Ten nápoj pak Yvur s Ronwain vypili společně; o velkém svátku Beltainu jejich soužití započne doopravdy. Nemusí čekat na Lughnasad, letní den svátků, vždyť to nebude obvyklé manželství na zkoušku a na předem sjednanou dobu. (Medek, Vrbenská 2001: 40, zvýrazněno autory)

Ronwain se zde soustředí na chystaný sňatek s Yvurem, čímž přibližuje tento obřad tak, jak byl pravděpodobně v autentické keltské tradici svázán s výročními svátky. Podle drusadina svědectví daksanemetští Keltové provozují o Imbolku jakýsi zásnubní rituál a o Beltainu samotnou svatbu. O zvycích spojených s Beltainem pojednává následující pododdíl, zásnuby konané u příležitosti únorového svátku jsou však patrně autorskou fikcí. Ta je pravděpodobně založena na hypotéze Nerys Pattersonové, kterou představuje James MacKillop:

Na základě souvislosti mezi Imbolkem a narozením jehňat vystoupila Nerys Pattersonová (1992) s myšlenkou, že tento den mohl mít důležitou souvislost s fázemi

lidské sexuality. Ve starém Irsku byly svatby většinou soustředěny do období mezi večerem tříkrálovým (5. ledna) a masopustem (tři dny před začátkem půstu, tzn. od poloviny ledna do začátku března). Novomanželé pak spolu žili až do 1. května, kdy se museli rozloučit, protože muži odcházeli s dobyt看em na pastviny. (MacKillop 2009: 129)

Nejčastěji spojovaným obřadem s Imbolkem bývá velká rituální očista, první po zimním období, která se provádí jak pomocí vody, tak ohně. To se odráží také v tom, že byl svátek zasvěcen bohyni Brigit (později přejaté křesťany v podobě svaté Brigity), jejímiž symboly byly voda (byly jí zasvěceny prameny a řeky) i posvátný oheň (Vlčková 2002: 50).

Oproti tomu zmínka o „manželství na zkoušku“ uzavíraném na Lughnasadu je podepřena solidnějším faktografickým základem. Existují poměrně široce přijímaná tvrzení, že v rámci tohoto svátku se praktikovaly obřady manželství uzavíraných na zkoušku – s platností pouze do příštího Lughnasadu, při jehož příležitosti pár buď ve svazku zůstal, nebo se rozešel bez jakýchkoli následků.⁵⁶ Tyto praktiky pak zapadají do širšího rámce svátku, jehož jméno je odvozeno od boha Luga, který byl mimo jiné garantem dodržených přísah. Jeho hlavní charakteristikou je však spojení se sluncem a jeho úrodnou silou, což koresponduje s povahou Lughnasadu jako takového – je oslavou úrody, plodnosti a hojnosti.⁵⁷

3.1.3.2 Beltain

Svátek počátku světlé poloviny roku je ve *Stínu modrého býka* popsán poměrně podrobně. Opět prostřednictvím vzpomínek, tentokrát Krakových, který si do detailů vybavuje slavnost, při níž se svým bratrem zinscenoval souboj „zimy“ a „léta“. Střet představuje rituální zpodobnění přírodního cyklu: bojovník-zima oděný do tmavých barev musí v tento den prohrát, nechat se porazit od světlého bojovníka-léta. „*Uprostřed kruhu dojídacích mužů a žen do sebe divoce bijí holemi tmavovlasý muž v těžkém černém kožichu a mrštný, bíle oděný mladík: temná zima zápasí s jasným létem. [...] Je Beltain, slavný Beltain, a ztělesněná zima prohrála souboj s létem.*“ (Medek, Vrbenská 2001: 90, zvýrazněno autory). Rituální souboj jakožto součást svátečních praktik je prvek, který najdeme převážně v popularizační literatuře založené spíše na novopohanských tradicích. Je zmiňován v souvislosti se slavností zimního

⁵⁶ Monaghan, P., cit. d. (pozn. č. 39), s. 298.

⁵⁷ Viz tamtéž.

slunovratu Alban Arthan, která je ale zčásti vykonstruovaná velšským básníkem 19. století Iolo Morganwgem (vlastním jménem Edward Williams). Podle Morganwga se během oslav zimního slunovratu praktikoval zinscenovaný souboj Dubového a Cesmínového krále, přičemž Cesmínový jakožto představitel zimního období vždy prohrál.⁵⁸ S Beltainem je tento novodobý obyčej spojován jen zřídka,⁵⁹ nejčastěji se řadí právě do oslav zimního slunovratu.

Bezpečně doložené je však spojení slavnosti Beltainu s ohněm: „Velké množství zachovaných ústních tradic kolem Beltainu hovoří o neustálé přítomnosti ohně, který sloužil různým účelům“ (MacKillop 2009: 131). Podle všeho byl oheň jakožto symbol slunce, světla a tepla centrem tohoto svátku: „Prvním květnem začínala sluncem ovládaná, plodná polovina roku. Ohně hořící po zimní polovinu roku byly uhašeny a druidové zapalovali při obřadech ohně nové, živené zpočátku zvláštními druhy dřev“ (Vlčková 2002: 37). To je výrazně využito i ve *Stínu modrého býka*, kdy se v Krakových vzpomínkách stále znovu objevuje oheň: „*Odlesky plamenů se třepetají na listech spících stromů, dudy třeštivě mečí do chřestění rolniček, tóny flétny vpadají stříbrnou kaskádou. [...] Tuk z pečeně kane do ohniště a praskavě se škvíří na rudém svitem dýchajících polenech [...]*“ (Medek, Vrbenská 2001: 89, zvýrazněno autory). Živel ohně je přítomen i během souboje Kraka a Yvura, když mladší bratr představující léto poráží staršího tím, že ho srazí do plamenů, což lze považovat za ne zcela explicitní odkaz právě na tento aspekt Beltainu.

Dalším výrazným atributem svátku je i sexuální nevázanost, patrně odkazující k počátku plodné poloviny roku.

*Součástí výroční slavnosti pravděpodobně byla sexuální volnost, s magickým účelem zvýšení plodnosti země. Anglický svátek Beltane se soustředil na jasný falický symbol, májku, kolem které obíhali tanečníci. [...] Nebyly to ani tak samotné tance, které budily obavy, jako spíš následné ‚lesní svatby‘ mladých lidí, kteří strávili beltanskou noc společně pod záminkou sbírání květin na výzdobu města. Puritáni si stěžovali, že ani jedna z dívek, které se tohoto zúčastnily, se nevrátila jako panna.*⁶⁰

⁵⁸ Viz Deeper into Alban Arthan. In: *The Order of Bard, Ovates & Druids* [online], dostupné z: <http://www.druidry.org/druid-way/teaching-and-practice/druid-festivals/winter-solstice-alban-arthan/deeper-alban-arthan> [cit. 2017-03-08].

⁵⁹ Viz například The Holly King and The Oak King. In: *Alan MoonBear* [online], dostupné z: http://www.alanmoonbear.com/the-holly-king-and-the-oak-king#.WL_Uon_dmVs [cit. 2017-03-08].

⁶⁰ Monaghan, P., cit. d. (pozn. č. 39), s. 42, vlastní překlad.

V románu se vyskytuje zmínka i o této části oslav Beltainu, ale pouze ve stručnosti: „*Jejich lačnost je lhostejná těm, kdož se opili vůní květů a probuzené země vytratili mimo dosah světél, aby nasýtili jiný hlad – vzájemnou touhu, hlad jeden po druhém – a zároveň svým spojením připomněli zemi, že nastal čas plození a klíčícího sémě.*“ (Medek, Vrbenská 2001: 89, zvýrazněno autory).

Kromě toho je Beltain v Krakových vzpomínkách prezentován také jako svátek hojnosti a bohatého hodování:

Je Beltain, čaromocný Beltain, a duší Starého národa proudí síla mízy, vlhlost vod, let větru a ptačí křik... Ruce pijáků zlepkavěly medovinou, přetékaající z picích rohů, tmavou silnou medovinou, hořkosladkou jako sám život, a vůně rožněného masa se vkrádá do nozder kořeněným příslibem. Tuk z pečeně kane do ohniště a praskavě se škvíří na rudém svitem dýchajících polenech; kolem se s noži v rukou mlsně tlačí nedočkaví jedlíci. (Medek, Vrbenská 2001: 89, zvýrazněno autory)

Zobrazení keltských svátků ve *Stínu modrého býka* se opírá o více či méně podložené skutečnosti z odborného výzkumu, ale částečně také o spíše novopohanské tradice. Slouží především jako prostředek k hlubšímu prokreslení světa a přiblížení jednajících postav jakožto celku, tedy keltského společenství. Zároveň se dotýká i jednotlivců, v největší míře hlavní postavy Kraka, z jehož role zimního, temného „krále“ během oslav Beltainu můžeme vypožorovat v tomto případě poněkud nenápadné naznačení posunu do výčtu spíše „záporných“ postav.

3.1.4 Závěr

Keltské mytologické prvky slouží v románu *Stín modrého býka* k několika účelům. Patrně nejvýrazněji se podílejí na charakteristice postav: bezvýhradná oddanost božské vůli charakterizuje postavy korkontské drusady Kwann a drusady Daksanemetu Ronwain, i když u druhé ze jmenovaných můžeme na několika místech pozorovat naznačené pochyby. Nejdůležitějšími změnami prochází postava bojovníka Kraka pomocí náboženských rituálů, které zásadně mění jeho roli v příběhu a přibližují jeho motivaci. Po proběhnutí druhého rituálu je definitivně svázán s podsvětím, což je opakovaně naznačováno pomocí hadů a jejich symboliky. Sám podsvětím prochází, ač zřejmě pouze v halucinacích, a je schopen vyjít z něj živý. Kraka se týká i popis slavnosti Beltainu, kdy je mu přiřčena role „temného krále“, což

dále komplikuje jeho charakter – rozdělení na „kladné“ a „záporné“ postavy nadále nepřipadá v úvahu. Pomocí mytologických prvků je naznačen i vztah mezi postavami, či, použijeme-li širší měřítko, kmeny či národními společenstvími: s keltským lesním božstvem se potýká Svév Leoderich, když vůči němu zpočátku – stejně jako vůči daksanemetským Keltům – cítí hrůzu a až hmatatelný pocit cizosti; s tím, jak se blíže seznamuje s „čaroději“ z keltské osady, poznává i jméno božstva a jeho strach ustupuje respektu.

Kromě postav má začlenění mytologie vliv i na další složky románového fikčního světa: na obraz prostředí a na samotný příběh. Pomocí prakticky všudypřítomných náboženských odkazů je do detailů vyobrazeno prostředí tak, jak ho mohli vnímat historičtí Keltové, přičemž právě mytologické aspekty nejlépe přibližují způsob tohoto vnímání. Promítá se například do zbožšťování přírodních objektů (řeka-bohyně Agara) nebo zvířat (havran a sova jako posel bohů či božstvo samotné), cyklického dělení času (oslava výročních svátků), ritualizovaných činností a podobně. I některé dějové zvraty můžeme přičíst mytologickému základu – kupříkladu důležitá rozhodnutí postav založená na předpokládané vůli bohů, výsledku věštění atd.

V neposlední řadě mytologie ve *Stínu modrého býka* slouží jako onen fantastický prvek, který jsme v úvodní kapitole stanovili jako jeden z ukazatelů žánru fantasy. Ne vždy je zcela jednoznačně prezentován jako čistě „fantastický“, nicméně minimálně jeden takový moment (metamorfóza Kwann v sovu-totemové zvíře bohyně Morhan) je neoddiskutovatelný.

3.2 Krak: Kalné víry Rhenu

Novela *Krak* Leonarda Medka a Františky Vrbenské s podtitulem *Kalné víry Rhenu* byla zařazena do antologie *Legendy české fantasy*.⁶¹ Na román *Stín modrého býka* býka navazuje jen volně, spojuje ji s ním především hlavní postava, na kterou se novela soustředí. Pro četbu tedy není znalost románu nutná, nicméně přesto zde nalezneme jeden konkrétní motiv vážící se na postavu Kraka, který přímo navazuje na události ze *Stínu modrého býka*. Právě tímto motivem se budu v následující podkapitole zabývat.

Již z podnázvu lze soudit, že novela se odehrává v okolí řeky Rýn (zde v germánské podobě jako Rhen), tedy na území germánských kmenů, mezi něž se v této době (podle doslovu je novela zasazena do roku 359) mísí Římané. Děj se soustředí na dvě hlavní postavy – na Scaldis a Kraka. Prostřednictvím Scaldis autoři zobrazují svou verzi původu pozdějšího folklorního příběhu o víle Lorelei, která svým zpěvem podobně jako řecká Siréna lákala rýnské plavce a způsobovala ztroskotání lodí.⁶² Vzhledem k místnímu zasazení a tomu, že Scaldis dostává poměrně hodně prostoru, se novela zabývá spíše germánskou mytologií, zvláště vyobrazením řeky jakožto božstva. Tyto momenty pomáhají charakterizovat postavu Scaldis a fungují jako fantastický prvek, podobně jako keltská mytologie ve *Stínu modrého býka*. I přesto je možné narazit na několik míst, která můžeme vztáhnout k mytologii keltské.

Několikrát se v novele objeví – většinou formou vnitřního monologu – zmínka o keltských božstvech (například o „Matce bitev, Catha Baddw“, Medek, Vrbenská 2006: 437), které můžeme považovat za přiblížení místní a dobové náboženské situace. Kromě toho částečně charakterizují postavy, jimž monolog patří. Pro celkové vyznění novely však nemají větší význam.

Motivem, jenž se vyskytuje opakovaně a navazuje na události *Stínu modrého býka*, je Krakova „přináležitost“ k podsvětním silám. V předchozí podkapitole byl tomuto tématu věnován oddíl Rituály, kde jsem podrobněji popsala obřady, jejichž prostřednictvím se postava Kraka těmto silám zasvětila a související symboliku, především symbol podsvětních hadů. V *Kalných vírech Rhenu* se právě tato symbolika vrací: „Věděl, že *hadi země*, jimž se tenkrát před dvanácti lety upsal, stále kdesi v hlubinách otevírají nenasytné chřtány – ale zatím jim to sousto nehodlal poskytnout, ještě ne.“ (Medek, Vrbenská 2006: 451, zvýrazněno autory). Tato citace vyznívá tak, jako by Krak neustále balancoval na hranici mezi světem

⁶¹ Jireš, O. (ed.): *Legendy české fantasy*. Praha: Triton 2006.

⁶² Nejznámějším literárním zpracováním legendy je báseň H. Heineho Lorelei (1824).

živých a mrtvých (což se, přihlédneme-li k ději novely, děje i doslova). Prostřednictvím opakujícího se motivu hadů je znovu připomínáno Krakovo rozhodnutí z románu, což zdůrazňuje jeho charakteristiku jako osamělého bojovníka bez jakýchkoli závazků k předchozímu životu. Tato charakteristika pak nalézá výraz v tom, že Krak skutečně opustil svůj bývalý kmen, dokonce svoji zem, a přidal se k partyzánské skupině na území Germánů.

Další vzpomínkou, která se Krakovi vrací, je jeho „návštěva“ podsvětí:

Nikdy neviděl dál než na dva tři nejbližší kroky, zbytek se skrýval v mlze jako za závojem, jenž odděluje říši živých od panství Pána mrtvých... Otřásl se. Daerga, vládce podsvětí, jej již nejednou přivítal ve svém hájemství; poprvé tam vstoupil před dvanácti lety v Kotisiných slujích poblíž Misy a od té doby nesčíslněkrát ve snech [...] A nebyl daleko toho, aby všudypřítomnou mlhu nahlas proklel, že mu je připomněla; odradilo ho pouze to, že když se zahleděl do bílé stěny a spatřil přízraky, jež se v ní přelévaly, ztrácel jistotu, zda je ještě v údolí Rhenu anebo opět kdesi mimo lidský svět... (Medek, Vrbenská 2006: 481)

V kapitole *Stín modrého býka* jsem konstatovala, že není možné rozhodnout, zda Krak v Kotisiných jeskyních skutečně navštívil podsvětí, či zda to byla pouze halucinace vyvolaná omamnými látkami. Nejpravděpodobnějším závěrem, i s přihlédnutím k tomuto a dalším citátům, se zdá, že šlo vlastně o obojí: Krak se do sféry božského dostává skrze svou vlastní mysl, která díky halucinogenům ztrácí zábrany. Z úryvku výše se dozvídáme, že od scény v jeskyni Krak vstupuje do podsvětí pomocí snů, tedy opět skrz mysl v nevědomém stavu. Zároveň se tyto zkušenosti začínají promítat i do bdělého stavu a stále výrazněji se připomínají – Krak si není jistý, ve kterém světě se zrovna nachází. Schopnost nahlédnout do podsvětí se kontinuálně stává silnější:

To ovšem ještě býval skutečným, úplným člověkem, ne vyvržencem bez jména a bez záštity klanu. Vzdal se obojího, když mu to překázelo v cíli, jehož si předsevzal dosáhnout, a vzdal se ještě leccího dalšího, když poté přiměl Ronwain Ny Kregyr, aby jej zasvětila tmám... Od té doby vídal brány Daergovy říše otevřeny stále, ne jen tu jednu noc v roce jako ostatní, a snad proto pro něj ztratila ten význam, který měla pro jiné... Sameyn jeho lidu, Todernacht Germánů – on jej měl dnes a denně, na jaře jako v létě, v pravé poledne jako v nejhlubší půlnoci... (Medek, Vrbenská 2006: 507, zvýrazněno autory)

Souvislost ne zcela přičetné mysli a schopností nahlédnout do božské sféry je v závěru novely podtržena charakteristikou Kraka očima Germána Grímhelma:

Ten, jehož prý v zemích na východ odsud kdysi nazývali Šíleným tanečníkem; jestli je to pravda, Jednouchý nevěděl, nicméně že tenhle Gal nekráčí vždy stezkami přičetnosti, o tom byl přesvědčen už dávno. Jenže... Neříká se snad, že blázni chodí cestami bohů? Anebo naopak – kdo se vydává mezi bohy, opouští zemi rozumu? (Medek, Vrbenská 2006: 547, zvýrazněno autory)

Symbolické (přesto závazné a *reálné*) zasvěcení sebe sama podsvětí je náboženské gesto, které je možné rozpoznat právě jen v mytologické sféře. Tak prohlédne Kraka i Scaldis, když vykonává rituál v řece: „*Hadi země*, opakovala si otřeseně, *viděla jsem rohaté hady Země... Co to ale znamená? Je snad ten cizinec, ten zabíječ, jedním z nich? Je to démon, zrozený Zemí, aby se postavil ahwagatgovi a mně v nějaké podivné válce, již nerozumím? Přichází snad Ragnarog, předpovězený den? Anebo se mýlím a je všechno jinak? Ach, bohové...*“ (Medek, Vrbenská 2006: 470, zvýrazněno autory). Krak zde opět vystupuje jako nejednoznačný hrdina, který je díky své přináležitosti k podsvětí děsivý. Přesto, že ztratil – nebo spíše naplnil – motivaci k rituálu zasvěcení, tato jeho charakteristika přetrvává. Zajímavé je, že Scaldis zmiňuje *rohaté hady*, což může být odkaz k nepřírozenosti, tj. k tomu, že se nejedná o pouhé zvíře, ale božský symbol. Blíže jsem se o tomto tématu zmiňovala v předchozí podkapitole v oddílu o bohu Kernunovi.

Právě Scaldis jako jediná v novele dokáže rozeznat Krakovu přináležitost k podsvětí, protože sama je na božskou sféru napojena:

Odhalil tak, že její únosce stojí přímo uprostřed něčeho, co vypadalo jako hnízdo zmijí: kolem podrážek se mu na všechny strany rozprostíral chumel černých hadů, výhružně napřahujících hlavy k uštknutí, a někteří jako by se mu svíjeli i přes nártý a výš k lýtkům [...] Tím pohybem se kouzlo rozbilo; jak přešlápl a uhnul stranou, věci nabraly běžnou tvářnost a ona poznala, že ji Luna ošálila. Stál na oné odpudivé mozaice utáté ženské hlavy s hady místo vlasů a to, co se mu kroutilo kolem nohou, nebylo nic víc než roztřepené cáry potrhaných nohavic. (Medek, Vrbenská 2006: 524)

Hadi v této scéně se nakonec ukážou jako pouhý prelud, nicméně mohli bychom ho považovat spíše za vizi – Scaldis správně rozpoznala, že Krak, kterého vidí poprvé zblízka, je onen „hadí“ cizinec, který je spojen se Zemí a podsvětím.

3.2.1 Závěr

Nejvýraznějším keltským mytologickým prvkem v novele *Krak* je připomínání a rozvíjení motivu ze *Stínu modrého býka*. Ačkoli Krak „začíná znovu“ na germánském území, přičemž svůj kmen a ostatní známé postavy zanechal v Boiohaemu, tato jeho charakteristika přetrvává. Stále znovu je tak připomínáno Krakovo dobrovolné vyvrženectví, které se stalo ještě výraznějším, když se rozhodl zasvětit se podsvětním silám. Důležitost tohoto kroku je opakovaně zdůrazňována. Kromě toho zde nacházíme možné zpětné vysvětlení scény v Kotisiných jeskyních ve *Stínu modrého býka*. Nic není řečeno explicitně, nicméně z náznaků většinou v rámci vnitřního monologu postav je možné odvodit, že v univerzu *Stínu modrého býka* a *Kraka* lze božské sféry dosáhnout skrze vědomí, které je buď spící, omámené nebo nepříčetné.

3.3 Vlčí věk

Jaroslav Mostecký (*1963) je dnes se svou trilogií *Vlčí věk* považován za jednoho z průkopníků žánru historické fantasy u nás (Mostecký 2015a: 244). První díl (*Jdi a přines hlavu krále*) vyšel již v roce 1995, druhý (*Lars, Šťavnatá lebka*) následoval rok poté a závěrečný (*Prokletí přízračných hřebců*) pak roku 2000. Ačkoli se děj soustředí především na dánské vikingsy, z velké části se příběh odehrává v oblastech obývaných Kelty, přičemž podstatnou roli hraje i keltská mytologie.

V následující kapitole se zaměřím na prvky keltské mytologie v trilogii *Vlčí věk*. Ačkoli každý z jejích dílů má samostatný, uzavřený děj, rozhodla jsem se nedělit kapitolu podle jednotlivých knih, protože návaznost některých keltsko-mytologických motivů překračuje jejich rámec. Děje se tak například u postavy-bohyně Epony, která hraje jednu z nejdůležitějších rolí ve všech částech trilogie. Místo dělení podle knih strukturuji svou kapitolu na oddíly podle jednotlivých motivů.

3.3.1 Časoprostorové zasazení

V první knize *Vlčího věku* se představují hlavní postavy celé trilogie – Leif Olafson, právoplatný nástupce dánského trůnu a Helgi Troll, jeho přední bojovník a přítel. Název první knihy (*Jdi a přines hlavu krále*) vystihuje celý *Vlčí věk*: pokud chce Leif dobýt dánský trůn pro sebe, musí uzurpátorovi jako důkaz svých schopností přinést hlavu libovolného krále. Hlavní příběhovou linkou se tedy stává výprava do Evropy 8. a 9. století. Na svých cestách se Leif s Helgim dostávají do Franské říše, dnešní Francie a bývalé keltské Galie, kde v době příběhu stále přežívají potomci keltského etnika. Nakonec putují na britské ostrovy, které jsou stále osídleny Kelty, především území Cymru (dnešní Wales). V závěru knihy se střetnou s Mordredem, potomkem legendárního Mordreda z artušovských mýtů.

Druhý díl, *Lars, Šťavnatá lebka*, začíná tam, kde předchozí skončil, tedy v Cymru, nicméně vzápětí se děj přesouvá do Erinu (keltského Irska). Hlavní dějová linka, úkol doručit dánskému vládci hlavu krále, je odsunuta na vedlejší kolej výpravou proti „ušatým hadům“, hrozbě, která už stovky let Irsko sužuje. Ušatí hadi jsou osobitou interpretací klasického mýtu o drakovi jako překážce na cestě hrdiny: v románu se o nich jako o dracích mluví a jako oběť pravidelně vyžadují mladé dívky. Mytický nádech dává tomuto motivu i spojení draků s hady a Irskem, což je odkaz na jeden z typických příběhů irské rané křesťanské mytologie. Podle legend hady z Irska vyhnal svatý Patrik: „Patrik je ve světě nejznámější tím, že vypudil všechny hady z Irska. Různé příběhy popisují, jak stál na kopci a dřevěnou holí zaháněl hady

do moře, navždy je vyháněje od irských břehů.“⁶³ Vzhledem k tomu, že většina irské křesťanské hagiografie stojí na základech mnohem starší, keltské mytologie, není nemístné předpokládat keltský původ i v případě této legendy. Ve *Vlčím věku* je tento příběh dán do souvislosti s vyprávěním o Tristanovi, které je od svých zaznamenaných počátků přiřazováno do artušovského mýtu.

Prokletí přízračných hřebců na více než pěti stech stranách uzavírá příběh Leifa a Helgiho. Dobrodružství s ušatými hady souvisí s linkou princezny Arlety, která pochází z Tristanova rodu, zamilovala se do Leifa a neúnavně ho pronásleduje. Jedním z hlavních témat děje je hledání: zatímco Arleta hledá Leifa, Leif pátrá po „bohyni“ Eponě a Helgi po své ztracené keltské milence Ulrice. Většina děje se opět odehrává v Irsku a v Británii, v úplném závěru se však vikingové vracejí do Dánska, kde je Leif poněkud překvapivě popraven brutálním severským způsobem.

3.3.2 Epona

Nejvýraznějším motivem *Vlčího věku*, který má zjevnou inspiraci v keltské mytologii, je postava Epony. O keltské bohyni koní jsem podrobně psala v kapitole *Stín modrého býka*, pro potřeby této kapitoly jen stručně shrnu: nejdůležitějším atributem galské bohyně Epony je kůň, se kterým je vždy zobrazována. Její kult byl velmi rozšířen, přijali jej za svůj dokonce i římsí vojáci, což je ojedinělý případ. Mimo ochrany jezdců a vojáků je spojována i s plodností, hojností a s podsvětím (Vlčková 2002: 100).

Epona je jednou z nejdůležitějších postav *Vlčího věku*, ač se v ději reálně objeví jen několikrát. Od prvního setkání s Leifem se stává jeho hlavním cílem, přičemž snaha získat dánský trůn (především v závěrečném dílu) ustupuje stranou. Zpočátku se zdá, že se skutečně jedná o samotnou bohyni koní: „Koně řičeli. Jejich bledě zářící hřívky vrhaly na kmeny stromů stříbřité žihance. Les zmlkl a ztichl, jako by v tom okamžiku vymřel veškerý život... Leif bezděky o krok couvl, natáhl ruku a strhl za sebou i Helgiho. Stvoření, držící se levou rukou hřívky a pravou svírající jakousi malou, zlatě lesklou zbraň, vypadalo zprvu jako dítě.“ (Mostecký 2015a: 93). Celá scéna působí nadpřirozeně, nezemsky (zářící hřívky, ticho), stejně tak stvoření sedící na jednom z koní. Zajímavým detailem je zmínka o malé zlaté zbrani. Jedná se o zlatý srp, který bývá často spojován s druidy, avšak jeho funkce je komplikovanější, než by se mohlo zdát: „Při oslavě šestého dne lunárního měsíce vylezou

⁶³ Annaidh, S. M.: *Irish History*, Bath: Parragon 2005, s. 29, vlastní překlad.

druidové v bílých róbách na dub a zlatým srpem useknou jmelí, které na něm roste [...]“ (MacKillop 2009: 55). Mohli bychom předpokládat, že jeho úloha je tedy praktická, nicméně pokud byl srp skutečně zlatý, vzhledem k měkkosti materiálu by byl k praktickým účelům spíše nevhodný. Pravděpodobnější je domněnka, že sloužil výhradně jako rituální předmět. K tomuto tématu však existuje nedostatečné množství materiálu a dosud nikdo nepodal zcela uspokojující vysvětlení účelu a významu zlatého srpů.⁶⁴ Nicméně budeme-li se držet představy, že se jedná o rituální předmět, můžeme jej v citované scéně pokládat za prvek, který spojuje bytost na koni s nadpřirozeným světem. To potvrzuje i pokračování scény: „Přízraky se skláněly před zlatým ostrím v drobné ruce, zlatá zbraň párala kůži mršin a osvobozovala průsvitné duchy ze zajetí zvířecích těl.“ (Mostecký 2015a: 93). Dosud se tedy nacházíme ve světě přízraků, duchů a bohů. I postava na koni patří do tohoto světa: „Byla drobná, s bledým obličejem. Pod bílou plachtou zakrývajícím vlasy a padající hluboko do čela nebylo možné rozeznat oči.“ (Mostecký 2015a: 93). Na božskou sféru je zde poukázáno pomocí plachetky – není vidět oči a vlasy, což bytost činí ještě tajemnější. Nadpřirozenost je zdůrazněna i vzápětí, když Leif reaguje na domnělý útok zlatým srpem, který bez obtíží utne polovinu Leifova železného meče. V *profánním* světě by výsledek byl s nejvyšší pravděpodobností opačný, nicméně zde se nacházíme ve světě *posvátném*, v němž má rituální zbraň větší moc než zbraň světská. Následně se Leif dotkne hřebce, na kterém postava sedí, není však schopen dotek vydržet: „Leif ucítil mráz ve svých rukách a odskočil, aniž by chtěl dál zkoušet svůj nápad. Stříbřitý hřebec studil jak sníh na norských horách. Víc než voda pod ledem.“ (Mostecký 2015a: 94). Scéna končí, když začne svítat, přízračné stádo koní se rozplyne a postava na hřebci odjíždí dřív, než se jí dotknou sluneční paprsky. Vše ukazuje na to, že se vikingové v lese střetli s postavou z nadpřirozeného světa: neuchopitelnost postavy, osvobozování duchové mrtvých koní, nereálné vlastnosti zlatého srpů, mráz a nutnost zmizet před úsvitem. Kromě toho si Leif událost následně vybavuje jen s obtížemi: „Nevypadala, že by měla pod plachtou koňskou hlavu. Matně si vzpomínal, že v zákmitcích světla z hřív přízračných hřebců sotva stačil zahlédnout její tvář. Nepamatoval si ji. Ani to, jestli v něm budila hrůzu, soucit nebo úsměv.“ (Mostecký 2015a: 99). Vše nasvědčuje tomu, že se jednalo spíše o sen. Ale zážitek je na sen příliš intenzivní: „I teď by přísahal na Odinovo oko, že se mu to nezdálo. Lidé ve vnitrozemí určitě mají mnoho bohů, ale ještě nikdy neslyšel o tom, že by skutečně žili.“ (Mostecký 2015a: 100). Už od prvního setkání s Eponou tedy můžeme

⁶⁴ Stručné pojednání o druidských praktikách spojených s trháním jmelí zlatým srpem najdeme například ve Frazer, J.: *Zlatá ratolest*, přel. Věra Heroldová-Šťovíčková a Erich Herold, 2. vyd., Praha: Mladá fronta 1994, s. 568–574.

vnímat jakousi podvojnost: ač byla scéna *neskutečná*, přesto je Leif přesvědčen, že byla zcela *reálná*.

Podvojnost dojde potvrzení v pokračování děje: zjišťujeme, že stvoření na koni byla dívka, která je však zároveň bohyní Eponou. Vystupuje jako její pozemské vtělení, o které se starají druidi z opuštěné galské vesnice. Kromě toho ji využívají pro rozšíření svých řad: „Bohyně Epona musí počít hříbátko a od posledního jejího převtělení nikdo z bratrů nezahlédl a nepoznal znamení, že se tak už má stát.“ (Mostecký 2015a: 125). Jedná se tedy o jakousi symbiózu lidské dívky a božského vědomí, přičemž božská část je podle všeho dominantní – nasvědčují tomu nadpřirozené schopnosti popsané ve scéně prvního setkání s vikinky i samotné vystupování dívky. Rovnováha však není nastavena konstantně, v průběhu děje se několikrát přesouvá z jedné části na druhou a naopak.

„Kdybych byla člověk...“ „Nejsi!“ „Kdybych...“ „Nejsi člověk, co jsi přijala zasvěcení a vypila z číše krev té, jež byla Eponou před tebou. Nejsi člověk už pět let, a dnes poprvé za tu dobu dali bohové znamení, že přišla doba, kdy začneš rodit mé bratry. [...] Stala ses bohyní a sama ses pro to rozhodla!“ [...] Najednou připomínala docela obyčejnou dívku. (Mostecký 2015a: 128)

Znovu se Epona objeví až ve třetím díle: tentokrát se zjeví princezně Arletě, podobným způsobem, jako vikingům v díle prvním. V tomto případě je však spojena nejen s koňmi, ale i se smrtí: „Bohyně koní a ženské smrti,“ pronesla s patosem v hlase Marga. „Epona,“ škytla Arleta. „Ona opravdu je!“ (Mostecký 2016: 280). Zmínka o ženské smrti ve spojitosti s Eponou je ojedinělá, můžeme se však domnívat, že se v ní realizuje chtonický aspekt galské bohyně. Specifikace *ženské smrti* pak může odkazovat na ne tolik zjevný femininní ráz, který se demonstruje tím, že se bohyně Epona někdy objevuje v triádách, které s ženským prvkem výrazně souvisí (viz kap. *Stín modrého býka*, oddíl Božstva).

I v třetím díle je zjevný rozpor mezi lidskou a božskou povahou dívky – Epony. Arleta na ni nastraží léčku a snaží se ji zabít. Během této scény pozoruje, že se dívka pohybuje neohrabaně a těžkopádně – později se dozvídáme, že je to vinou těhotenství. V těchto okamžicích je zobrazena spíše jako fyzicky indisponovaný člověk. Vzápětí se však ukáže, že je nezranitelná: „Zlacená střela jí narazila do prsou a odskočila zpět. Náraz byl tak silný, že ji vyhodil ze sedla, ale pod levým ramenem se neobjevila ani kapka krve... Bohové bývají nesmrtelní...“ (Mostecký 2016: 312). Pro božskou podstatu svědčí i skutečnost, že podle přesvědčení Irů Epona přebývá na „Jabloňovém ostrově“. Ten bezpochyby odkazuje na

Avalon, známý především z artušovského mýtu, jehož původní název (ve velštině Ynys Afallon) v překladu znamená právě jabloňový ostrov. Soudí se, že Avalon, ač později ztotožněný s reálnou lokalitou, představuje zasněžení, tedy místo, kam odcházejí duše po smrti těla a kde sídlí bohové (více viz kap. Keltská mytologie v zahraniční fantasy: dva příklady). Poslední scéna, ve které se Epona objeví, naopak naznačuje zase její lidskou stránku: „Ale ona je živá, Arleto. Přišla na popravu i s dítětem v náručí a nikdo nevěděl, kdo to je.“ (Mostecký 2016: 538). Lidská a božská část se v postavě Epony neustále sváří o převahu a nakonec není možné rozhodnout, je-li Epona člověk, či bohyně. Její nadpřirozené schopnosti jsou průkazné, přesto se dívka často chová spíše jako člověk. Toto pojetí svědčí o poměrně originální práci s mytologickým prvkem.

3.3.3 Druidi

S druidy se ve *Vlčím věku* setkáme významněji pouze jednou, přesto způsob jejich zobrazení stojí za zmínku, protože osobitě pracuje s motivy keltské mytologie. Jedná se o druidskou skupinu přebývajících v opuštěné galské vesnici, která je centrem kontinentálního kultu bohyně Epony. Letmo jsem se o ní zmínila již v předchozím oddíle o Eponě, nicméně pozoruhodných aspektů najdeme vícero.

O úloze druidů v keltském náboženství dnes známe poměrně mnoho faktů, především díky Caesarovi a jeho spisu *Zápisky o válce galské*. Označuje druidy za kněží, kteří mají na starosti bohoslužbu, obětování, výklad náboženských otázek a věštění. Působí jako soudci a diplomati a dokonce i jako bojovníci. Jejich studium trvá až dvacet let, nic však nezaznamenávají písemně – psané slovo považují za bezbožnost a hřích (podle Vlčková 2002: 90–91). Komunita druidů ve *Vlčím věku* působí spíše uzavřeně, jako náboženská sekta soustřeďující se pouze na předmět svého uctívání a na snahu udržet keltskou víru. Tím, že se izolovali od laické společnosti, se zcela ponořili do sféry posvátného světa. Ani to však u „skutečných“ druidů nebylo zcela výjimečné („Druidové žili buď v uzavřených komunitách, u dvorů vládců nebo i osamoceně v lesních pustinách a jeskyních“ Vlčková 2002: 91), přestože poustevnictví si obvykle spojujeme spíše s jednotlivci než skupinou.

Galští druidové jsou ve *Vlčím věku* naprosto oddáni službě bohyni Eponě, jejíž vtělení v podobě lidské ženy je také matkou jich všech. Pravděpodobně díky tomu disponují nadpřirozenými schopnostmi: dokáží silou vůle ovládnout člověka, takže ani fyzicky zdatní vikingové, jako jsou Leif a Helgi, se jim nedokáží bránit. „Hrůza a panika mu spoutaly končetiny a hrdlo se samo od sebe stahovalo, jako by se čísi prsty zaryly do jeho krku a snažily se nahnát pod kůži krkavici. Ztratil sebe sama a v hlavě mu vítězně vybuchla cizí

vůle. [...] Hlas přikazoval a viking cítil, že není schopen neposlechnout.“ (Mostecký 2015a: 105–106). V tomto okamžiku začne historická fantasy připomínat spíše horor, když se druidi, kteří vikinky vězní, promění:

Konečně se obrátil úplně a prohlédl si zahalenou postavu stojící za ním. Už nevypadala jako důstojný kmet. [...] Jeho tvář se protáhla a zkostnatěla. Tenká kůže se napínala k prasknutí přes lícní kosti protahující se dopředu. Přední zuby rostly před očima. [...] Stařec dokončil proměnu. Vypadal nyní jako žrec z dávných dob v posvátné masce. Jenže to, co skrýval pod kapucí, maska nebyla. Tvář, která se teď na Leifa dívala, nebyla lidská. Zvířecích znaků bylo v tom děsivém obličejí víc. Jen oči hleděly stále stejně pronikavě a rozumně [...] Znenadání jich tu bylo mnoho. Keltští mágové v bílých hábitech s prodlouženými lebkami se vyrojili odevšad. (Mostecký 2015a: 109–111)

Hlavy kněží po proměně připomínají koňské lebky, což je další aspekt, který je spojuje s bohyní Eponou. Z hlediska keltské mytologie je však zajímavá samotná proměna ve zvíře. Druidům bylo připisováno několik „nadpřirozených“ schopností: jasnovidnost, schopnost ovládat počasí, přivolávání zatmění slunce nebo schopnost připravovat kouzelné nápoje (Vlčková 2002: 91). Jednou ze zmiňovaných schopností někdy bývá i přeměna ve zvíře – tato výsada byla ve starších mýtech čistě božská (jako jedno z „poznávacích znamení“ božské síly), v pozdějších zdrojích však byla připisována i některým význačným hrdinům a právě i druidům. Je to znak toho, že hrdina/druid disponuje zvláštními schopnostmi, které se projevují proto, že je napojen na božskou sféru – tyto schopnosti tedy pocházejí od bohů. Ve *Vlčím věku* se kněží mění na koně pouze částečně, což může být zrcadlový odraz podvojnosti Eponiny lidské/božské stránky. Přesto jsou jejich nadpřirozené schopnosti neoddiskutovatelné a skutečně pocházejí od bohů; v tomto případě skrz rodovou linii. Vikingové nejsou schopni druidy porazit – jednak kvůli přesile, jednak kvůli jejich schopnostem. To dokáže zase pouze božská síla: nakonec vikingům pomůže sama Epona, která jediná jako vtělení uctívané bohyně má nad druidy moc.

Zobrazení galských druidů ve *Vlčím věku* se opírá o základní fakta religionistiky a historických pramenů, zároveň však hojně využívá autorskou invenci: mezi „záchytné“ historické body (například vzhled nebo funkce druidů) je doplněn vlastní obsah, který buď rozvíjí dnešní představy o keltských kněžích (schopnost měnit se ve zvíře, jasnovidnost), nebo vytváří zcela nové pojetí (druidi jako potomci božského vtělení, schopnost ovládání cizí mysli, izolovanost druidské skupiny a podobně).

3.3.4 Tristan a Isolda

Poněkud okrajovým motivem je obraz příběhu Tristana a Isoldy. Přestože nehraje ve *Vlčím věku* příliš důležitou roli, rozhodla jsem se ho v této kapitole připomenout, protože oproti Eponě a druidům využívá odlišnou stránku keltské mytologie a zároveň se liší i způsobem zobrazení. Příběh Tristana a Isoldy tak, jak jej známe dnes, pochází z 12. století, kdy byl také jedním z nejrozšířenějších a nejoblíbenějších rytířských příběhů, ale jeho původ je mnohem starší. Námětem připomíná velšské mýty o Gráinne a Diarmaidovi, Deirdre a Naoiseovi a samozřejmě také pozdější verzi příběhu o Ginevře a Lancelotovi. Původně pravděpodobně nijak nesouvisel s artušovským mýtem, nicméně vlivem obrovské středověké oblíbenosti příběhů o Artušovi a jeho rytířích byla později doplněna epizodická role samotného Artuše (MacKillop 2009: 274). Ačkoli s velkou pravděpodobností syžet příběhu má svůj původ v keltské mytologii (božský rituál plodnosti, Vlčková 2002: 140), oproti předchozím motivům zde *Vlčí věk* využívá spíše souvislé mytické příběhy.

Poněkud pozměněný příběh o Tristanovi a Isoldě se ve *Vlčím věku* objevuje ve formě historického vyprávění: princezna Arleta z Loonois, která se stane jednou z hlavních postav trilogie, je potomkem Tristana, který v této verzi zachránil Isoldu před drakem (ušatým hadem). Již v prvním díle jsou (původně mytické) příběhy prezentovány jako historické, když do děje vstoupí Mordred, potomek Mordreda z artušovské legendy: „Řekl jsem Mordred. Mordred ap Mordred ap Mordred. Mordred, syn Mordreda a vnuk Mordreda. Třetí toho jména na trůnu království Logres... Před nimi vládl nejslavnější z králů Artuš [...] Dodnes nad ním bdí jeho prabába, čaromora Morgiana. Musíš zabít vnuka toho, který byl počat mezi bratrem a sestrou...“ (Mostecký 2015a: 218).

Tato *historie* je však zároveň tak dávná, že se z poloviny považuje za bájnou: „Usídlil se v jeskyni na pobřežních útesech a tam jej zabil bájný hrdina Tristan... Leif si vybavil vyprávění Kaherdína Zrůdy. „Není to taky potomek králů z Loonois?“ Luned se usmála a otřásla se zimou. „Ten nejslavnější, ten o němž jsem mluvila,“ řekla tiše. „Syn zavražděného krále Rivalena.““ (Mostecký 2015b: 59). Přesto od něj několik postav v trilogii odvozuje svůj původ. Tristanova role funguje zároveň jako jedno z pojítek Leifa a princezny Arlety – podle ní se Leif Tristanovi vyobrazenému na malbě až nepřírozeně podobá. „„Vidíš ho?“ zašeptala nábožně. „Tristan z Loonois. Můj prapraděd, který kdysi zachránil Isoldu před drakem, a jiný muž s jeho tváří po staletích připlul až z Dánska, aby učinil totéž...““ (Mostecký 2015b: 258). K oscilaci mezi smyšlenou legendou a skutečnou historií dochází několikrát. Mimo jiné i proto, že i ve světě *Vlčího věku* existují příběhy, na kterých je vyprávění o Tristanovi a Isoldě založené: „Někde tam, mezi stoletými kmeny jilmů, tehdy stávaly altánky a v nich prsty bardů

bloudily po strunách harfy [...] pak pod stříškou altánku škodolibě zasmutnila píseň, kterou před dávnými lety zpívala krasavice Gráinne hrdinovi Diarmuidovi [...].“ (Mostecký 2015b: 265). Soudit tak můžeme i z promluv vedlejších postav: „A ten Tristan zachránil před drakem Isoldu, dceru mohanského krále!“ „A to je pravda?“ vydechla Marga a dolila jí kořalku do mističky. „I bardí o tom zpívaj, pamatuju si každý z těch zpěvů, ale myslela jsem, že je to jen taková pohádka...“ (Mostecký 2015b: 276). Postava Margy ve zkratce převypráví klíčové body příběhu o Tristanovi a Isoldě tak, jak je znal středověký čtenář (a to i český, verze Tristana ve staročeském překladu vyšla již v druhé polovině 14. století pod názvem *Tristram a Izalda*).⁶⁵ Arleta však zná poněkud odlišnou historickou verzi, kterou dokládá vlastním rodokmenem.

Příběh o Tristanovi a Isoldě je ve *Vlčím věku* zobrazen s historickým základem, jenž se však postupně transformoval do bájného vyprávění, které působí spíše jako kratochvilná pohádka. V tomto pojetí se patrně odráží náhled na vývoj „reálných“ mýtů a legend, které se nejspíš zakládají na skutečných historických událostech, časem však na sebe nabalují tolik přidané fikce, že je nutno je pokládat spíše za smyšlené literární dílo. Verze legendy z *Vlčího věku* je nicméně schopna „historičnost“ příběhu doložit prostřednictvím princezny Arlety a jejího rodokmenu.

3.3.5 Závěr

Ačkoli se próza Jaroslava Mosteckého v převažující míře soustředí na dějovou stránku příběhu, s motivy keltské mytologie pracuje originálním způsobem. Využívá je především pro rozvíjení námětu a děje, spíše než pro charakteristiku postav či vykreslení fikčního světa. Ani tyto stránky však nezůstávají keltskými motivy nezasaženy, i když v menší míře. Mytologické prvky zastupují v próze fantastický prvek, což je zřejmé z nadpřirozených schopností bohyně-dívky Epony a druidů. Právě zobrazení Epony je zvlášť pozoruhodné: po celou dobu se v ní sváří lidská a božská podstata, aniž jedna či druhá nakonec převáží. Bohyně Epona je neuchopitelná a projevuje se hlavně prostřednictvím nadpřirozených schopností, dívka Epona je svou lidskou povahou vikingům bližší, bez ohledu na to, že ani tak nakonec není pro Leifa dosažitelná. Obraz druidů je sloučením religionistických poznatků a vlastní invence, která využívá náznaky z historických pramenů. I ve využití středověkého příběhu o Tristanovi a Isoldě se střetávají dvě částečně protichůdné významové tendence: „historická“ (v rámci světa

⁶⁵ Viz Tichá, Z. (ed.): *Tristram a Izalda*, Praha: Mladá fronta 1980.

trilogie) a bájná. Můžeme tedy konstatovat, že keltsko-mytologické motivy ve *Vlčím věku* se vyznačují podvojností: opírají se o dostupné informace a odborné poznatky, které jsou však originálně rozvíjeny prostřednictvím autorské imaginace.

3.4 Krev Divoké řeky

Zbyněk Kučera Holub (*1980) je u nás znám především jako editor antologií fantasy, autor povídek a příběhů z RPG světa Asterion. Mezi jeho nejznámější antologie patří *Wilt Ahwa*, sbírka sedmi povídek, jejichž ústředním motivem je řeka Vltava. Příběhy jsou řazeny chronologicky a pokrývají období od doby bronzové až do 10. století. Dějově na sebe nenavazují, ačkoli tak, jak jdou za sebou, zobrazují proměny „postavení“ řeky s tím, jak se v Čechách měnila kulturní a náboženská situace. Zatímco v povídkách první poloviny antologie je řeka vnímána jako bohyně, v těch z pozdější doby se již promítá nástup křesťanství a konflikt mezi pohanským „modloslužebnictvím“ a novým řádem.

V pořadí druhá povídka souboru – *Krev Divoké řeky*, jejímž autorem je sám Holub, se odehrává v období osídlení našeho území Kelty. Sleduje výpravu skupinky Galů, kteří přicházejí do země Bójů prosit o pomoc při boji proti Římanům – požadují „krev“ řeky Wilt Awá, což znamená jak symbolickou moc řeky, tak podporu bójských válečníků. Zajímavé a originální je zasazení děje povídky: centrem bójských Keltů kupodivu není oppidum na pražské Závisti ani ve Stradonicích (což jsou dvě největší odkrytá oppida u nás), ale „Vodní hrad“: „Západní obzor právě vzplál červánky, když stanuli pod Vodním hradem. Opevněné hradiště leželo na vrcholku strmé hory, která se tyčila nad soutokem Wilt Awy s Olt Awou – Divoké a Zlaté řeky. K hradišti vedla jediná přístupová cesta po úzkém skalním hřebeni, po stranách chráněná kamennými valy a na každém konci zahrazená dřevěnou věží s bránou.“ (Holub 2010: 38). Z popisu je zřejmé, že Holub ztotožňuje Vodní hrad s dnešním Zvíkovem: právě tam se Vltava stéká s Otavou (která je také nazývána zlatonosnou řekou).⁶⁶ Přestože je keltská přítomnost na Zvíkově archeologickým výzkumem potvrzena, předpokládá se, že rozlohou se jednalo spíše o menší sídlo, které však mohlo hrát významnou roli díky možnosti dopravní kontroly obou řek. Kromě toho bylo vlivem polohy a důmyslného opevnění velmi dobře zabezpečeno.⁶⁷

Nejvýraznějším motivem povídky je zobrazení řeky jako bohyně. V předchozích kapitolách jsem se o tomto aspektu keltského náboženství stručně zmínila, bude však vhodné téma ještě rozvést. Spojení říčního toku s božskou postavou je v keltské mytologii a folklóru velmi běžné; řeky bez religiózního pozadí jsou naopak výjimkami. Vzácné je i ztotožnění

⁶⁶ Řeka Otava, in: *ŠumavaNet* [online], dostupné z:

<http://www.sumavanet.cz/khory/fr.asp?tab=snet&id=12761&burl=&pt=RE> [cit. 2017-04-20].

⁶⁷ Waldhauser, J., *Keltské Čechy*. Praha: Academia 2012, s. 361.

řeky s maskulinním bohem (například Danuvius-Dunaj nebo Nodens-Severn), v naprosté většině případů je říční božstvo femininní. V religionistickém diskurzu existuje teorie, že pakliže se dochoval mužský patron vodního toku, pravděpodobně existoval i jeho ženský protějšek, o kterém se však doklady nezachovaly – tato dualita by odpovídala známým božským dvojicím spojeným s řekami. Nejznámějšími bohyněmi-řekami jsou například Bóand-Boyne, Brigantia-Braint/Brent, Icauna-Yonne, Nantosuelta-Trent, Sequana-Seina nebo Sínann-Shannon a další. V mnoha případech je dnešní jméno řeky odvozeno právě od jména keltské bohyně. Nejčastější koncepce spočívala ve víře, že bohyně (bůh) je v řece přítomna: buď v ní žije, nebo její smrt zapříčinila vznik toku. Vzhledem ke kritické důležitosti říční vody pro zemědělství byla bohyně vnímána jako mateřská figura, která zajišťuje obživu. Druhým nejdůležitějším aspektem byla schopnost léčení, která byla nejsilnější u pramene – právě místo, kde řeka pramenila, bylo považováno za nejposvátnější. O tom mimo jiné svědčí nalezené obětní předměty, jejichž četnost prokázala, že obětní praxe ponořením do vody byla v keltských rituálech častá. Soudí se, že rituály vykonávané u pramenů řek měly za cíl uzdravení nemoci či zranění.⁶⁸ Kult řeky/vody přežil i christianizaci, která se pokusila rituály u pramenů potlačit nebo zastříť křesťanským nátěrem, nicméně například dodnes praktikované čištění studánek má stále čitelný „pohanský“ podtext (Vlčková 2002: 251).

V povídce *Krev Divoké řeky* je řeka Wilt Awa označována jako „Matka“ a kněžky jejího kultu jako „dcery“. Toto pojetí zcela odpovídá mateřské povaze říčních bohyní. Přesto je zde práce s konceptem bohyně a božstvím obecně vcelku neotřelá. Postava Bretora-druida již v úvodu povídky přibližuje svůj náhled na božské mocnosti:

„Ty nemluvíš o řece, ale o bohyni!“ pochopil Pýtheás. „Slyšel jsem, že uctíváte božstva vodních pramenů.“ „Bohové...“ pousmál se šibalsky Bretor. „Existují ještě mnohem starší a mocnější síly. Bohové jsou dobří pro bojovníky. Ti nejlepší z nich stanou po boku bohů, získají slávu a nesmrtelné jméno. Ale co je to ve srovnání se silami, které utvářejí tento svět?“ (Holub 2010: 38)

Z citace lze usoudit, že druid rozděluje bohy do dvou skupin: první považuje za „nižší“ a nepřipisuje jim příliš velkou moc, druhí fungují jako tvůrci světa, absolutní mocnosti. Použijeme-li analogii, můžeme se domnívat, že do první skupiny by patřili bohové, jimž jsou zasvěceny „druhořadé“ lidské činnosti, jako například boj či řemesla, zatímco do skupiny

⁶⁸ Monaghan, P., cit. d. (pozn. č. 39), s. 396.

druhé bychom zařadili přírodní božstva ztotožněná s krajinnými objekty (například hory, lesy, vodstva a další). Bohyně Wilt Awy nepochybně patří mezi mocná božstva schopná měnit a utvářet svět. Její svrchovanost je zdůrazněna mimo jiné tím, že ostatní bohové působí spíše jako její služebníci, což se projeví například během Bretorova snu, kdy ho k řece dovede jelení bůh: „Spatřil lesní mýtinu, zalitou měsíčním světlem. Stál na ní jelen. Jeho parohy zlatě zářily a oči ohnivě plály. ‚Jelení bůh!‘ zašeptal druid. Jelen pohodil vyzývavě hlavou, otočil se a zamířil do lesa. Bretor se vydal za ním. [...] Jelen postával nedaleko. Dlouze se na druida podíval, sklonil hlavu k vodní hladině a zlehka se jí dotkl nozdrami.“ (Holub 2010: 35–36). Zároveň však druid tyto mocnosti vnímá spíše jako nepřátelské: „‚Jsou věci mnohem starší než naši bohové,‘ zašeptal. ‚A jejich záměry kráčí po jiných cestách než ty lidské...‘“ (Holub 2010: 48). To se projevuje i na celkovém obrazu říční bohyně: odmítá poskytnout pomoc spřízněným Galům a její povaha je poněkud krvelačná. Prostřednictvím vize dá najevo, že jakmile se říční vody dotkne krev, bude vyžadovat lidskou oběť. To se během konfliktu Galů s Kelty samozřejmě stane a druid Bretor se tak v závěru povídky musí obětovat, aby zabránil katastrofě v podobě ničivých povodní.

Prezentace božské síly v profánním světě je přímo úměrná moci bohyně řeky. Je neustále přítomna: promlouvá k postavám skrze sny a hlas slyšitelný pouze v mysli a v závěru příběhu se vtěluje do kněžek, které slouží v její svatyni. Ve fyzické podobě disponuje nadpřirozenými silami: „‚Varovala jsem tě!‘ vydral se z jejích úst burácivý hlas. Takový nemohl patřit žádné lidské bytosti. ‚Ztrestám tvou drzost, Senone!‘ Ze studánky vystřelila chapadla tvořená vodou. Jako hadi se hbitě ovinula kolem Bretorových končetin a zatímco sebou druid bezmocně zmítal, rychle postupovala k jeho tváři. Mokrý prsty mu sevřely hrdlo, pronikaly do úst i očí. Topil se.“ (Holub 2010: 61). Zdůraznění nemalé síly bohyně napomáhá i vyhrocený kontrast mezi lidským a božským. V průběhu děje ukradne bývalá kněžka Wilt Awy diadém, který symbolizuje moc bohyně, a podlehně iluzi, že nyní sama bohyni představuje. Zpočátku to tak skutečně vypadá – kněžka náhle omládne a obklopí ji nadpřirozená aura. Vzápětí je však rychle sražena zpět do lidské sféry: „Ougra vybuchla smíchem. Ten jí však záhy uvízl v hrdle. Zkrvavená ruka ji uchopila za kotník a stahovala dolů. ‚To nemůžeš! Já jsem bohyně! Já...‘ Její křik přešel v kлокotání. Potom se nad ní navždy uzavřela vodní hladina.“ (Holub 2010: 69).

3.4.1 Závěr

Povídka *Krev Divoké řeky* se z velké části zaobírá keltskými mytologickými motivy. Nejedná se pouze o vyobrazení bohyně-řeky, během děje jsou jednotlivé odkazy na keltské

náboženství přítomny hojně. Obraz řeky jakožto bohyně však v povídce dominuje a je také mezi mytologickými motivy nejpropracovanější. Nalezneme zde rovněž pozoruhodnou dualitu božských mocností – kněží je dělí na „nižší“ a „vyšší“, přičemž představitelka řeky Wilt Awy je řazena mezi bytosti se silnějšími schopnostmi. To se v povídce nápadně projeví: bohyně se prosazuje i v lidské sféře, disponuje fyzickou silou, vyžaduje lidskou oběť a demonstruje, že člověka, který se pokusí dosáhnout božského, stihne trest.

3.5 V náruči boží

Poslední podkapitolu tohoto oddílu věnuji povídce Petry Neomillnerové (*1970). *V náruči boží* najdeme v antologii Ondřeje Jireše *Memento mori*, která je řazena do cyklu *Fantastická historie*.

Povídka *V náruči boží* je v rámci zkoumaných děl netypická absencí jakékoli přímé zmínky o tom, že využívá prvků keltské mytologie. Čtenář s tématem neobeznámený pravděpodobně nepozná, že zde zobrazené božstvo patří do oblasti keltských náboženských představ, což vede k domněnce, že pro porozumění příběhu není tento aspekt zcela podstatný. Přesto jsem se rozhodla povídku do práce zařadit, protože je vhodným příkladem zobrazení konfliktu středověké křesťanské církve s útržkovitě přežívajícím pohanstvím.

Střet dogmatické křesťanské církve s přírodním pohanstvím je vykreslen pomocí středověkého čarodějnického procesu odehrávajícího se na Křivoklátsku. Inkvizitor Lazar zde zastupuje křesťanské právo a bylinkářka Katuše venkovský lid dosud pevně spjatý s okolní přírodou. Celá povídka je založena na tomto střetu zobrazeném pomocí opozic zosobněných Lazarem a Katuší: inkvizitor představuje negativní křesťanství – je nemocný, neustále zavřený mezi čtyřmi stěnami, chladný, marně se obrací k vyobrazení ukřižovaného Krista, který mu neodpovídá, a jeho sexualita je pokřivená neustálým odpíráním. Oproti tomu je Katuše pevně spjata se zemí, léčí nemoci, spoléhá se především na „selský rozum“ a její bůh jí odpovídá pomocí vizí. Právě v těchto vizích jsem v povídce identifikovala keltské prvky.

„Kdosi stojí za mnou a tentokrát se otočím rychle a na jeden úder srdce strnu. Má paroží jako jelen, oči barvy lesního močálu, kůži jak nabarvenou ořeším. Bere mě za ruku a vede do lesa. Domů, domů...“ (Neomillnerová 2009: 176). Hlavním znakem, díky kterému můžeme popsanou postavu přisoudit keltské mytologii, jsou jelení parohy. Ačkoli je symbolika jelena a muže s jeleními parohy nesmírně stará (což dokazují například paleolitické jeskynní malby, Vlčková: 2002: 61), nejčastěji je spojována s keltským bohem Cernunnem. V povídce však nalezneme i další indicie, které nás vedou právě k tomuto božstvu. Kromě jeleního paroží je to i spojení s lesem a divokou zvěří: „Nad mou hlavou se klene paroží, náruč vyhráté země mateřsky konejší dobité tělo. Přizvednu hlavu. „Lovče?““ (Neomillnerová 2009: 181), jistou poklidností: „V jeho objetí je klid, ticho, zastaví se v něm čas, teče tak pomalu jak míza stromem.“ (Neomillnerová 2009: 186) a přírodní cykličností: „Lovec se dotkne mých ramen, přitáhne si mou hlavu na hrud', takže cítím, jak jeho tělem proudí míza, věčný život, pokojný koloběh ročních období, zrození a smrti, a pak mi pozvedne bradu.“ (Neomillnerová 2009:

189). Všechny tyto aspekty jeleního boha Cernunna jsem podrobněji popsala již v předchozích podkapitolách.

V tomto případě slouží prvek keltské mytologie jako opozice ke středověké křesťanské církvi. Keltský jelení bůh je popsán jako Lovce, spjatý se zemí (respektive s jejím mateřským obrazem), s koloběhem života, klidem, ale zároveň i s divokostí a nespoutaností. Působí tedy jako přirozeně pozitivní postava, resp. vnímá ho tak sama Katuše: „Na chvíli se zamyslím. „Ano, to by mohlo být...“ Oči se mi zavírají, trhnu hlavou. „To by mohlo být ono. Les, slunce, léto.““ (Neomillnerová 2009: 185). Zároveň představuje naprostý opak křesťanství, které je reprezentováno postavou Lazara: „Kašle, těsně omotaná příkrývka ho ovinula jako rubáš. Vytřeští oči do ranního šera, spustí nohu z lůžka a opatrně šlápne na zem. Skoro čeká, že se dotkne rudé krvavé kaše, ale podlaha je chladná a suchá. Sen... krucifix se černá na zdi a nese mužské tělo tak, jak se sluší.“ (Neomillnerová 2009: 184). Jak je z ukázek zřejmé, na rozdělení negativní a pozitivní role se podílejí i smyslové vjemy. Lazar vnímá chlad, ranní šero, vidí černající se krucifix, představuje si krvavé výjevy, kašle a ovívá se rubášem. Jeho spojení se smrtí je evidentní. Katuše oproti tomu utíká v mysli k Lovci, kterého obklopuje léto, jasné a syté barvy, v jehož těle teče míza a který je díky neustávajícímu přírodnímu koloběhu nesmrtelný. Můžeme zde tedy definovat ukřižovaného (mrtvého) křesťanského boha a nesmrtelného a neustále vitálního boha pohanského. Stejný konflikt se odráží i na sexuální úrovni, která je v povídce dobře patrná: zatímco Lazar je tělesně frustrovaný a přemýšlí o Katuši jako o sexuálním objektu, což považuje za nepřirozené a zvrácené, Katuše vnímá Lovce jako svého přirozeného partnera: „Lazare, chtěl jsi mě přece přivést k Ukřižovanému, a zatím... Ale nemám ti to za zlé, není to špatná náruč. Chlap má mít silné ruce a tenhle je má.“ (Neomillnerová 2009: 177). V tom můžeme mimo jiné vidět i další odkaz ke keltskému Cernunnovi, který je prokazatelně spojován i s plodností (Vlčková 2002: 63).

3.5.1 Závěr

Povídka *V náruči boží* originálním způsobem prezentuje konflikt mezi středověkou křesťanskou církví a stále přežívajícím pohanstvím. Pohanství je zde zobrazeno prostřednictvím (keltské) mytologické postavy – Lovce, který představuje opak Lazara – zástupce církve. Zatímco Lazar je nemocný, obklopuje ho chlad a tmavé barvy, Lovce je silný, nesmrtelný a spojený s teplými, jasnými barvami. Role jsou zde tedy zcela explicitně rozděleny na pozitivní (pohanství) a negativní (křesťanství).

Závěr

V úvodu jsem pro tuto práci vymezila několik otázek, které nyní pro větší přehlednost uvedu v bodech a pokusím se na ně odpovědět v souladu se závěry, které vyplynuly z „praktických“ kapitol.

1. Jaké keltské mytologické prvky česká fantasy využívá?

Motivy, které byly buď přímo převzaty z keltské mytologie, nebo rozpoznatelně využily její základ, bychom mohli rozdělit do několika skupin. Bezpochyby nejproduktivnější skupinu lze nazvat Bohové. Obraz nějakého více či méně konkrétního božstva se s jedinou výjimkou (novely *Krak*) vyskytuje ve všech zkoumaných dílech. Využívá se především těch „známějších“ božských figur (takových, o nichž existuje nejvíce religionistických poznatků). Příkladem mohou být koňská bohyně Epona (ve *Stínu modrého býka* a *Vlčím věku*), bůh lesa a zvěře Cernunnos (*Stín modrého býka*, *Krev Divoké řeky* a *V náruči boží*) nebo irská podoba bohyně smrti a války Morrigan (*Stín modrého býka*). Ve *Stínu modrého býka* nalezneme obraz dnes již poněkud neuchopitelného, ale v keltském náboženství velmi rozšířeného konceptu Trojné bohyně/Matky země, která je zde identifikována jako ženské božstvo života a smrti. V povídce *Krev Divoké řeky* se objevuje deifikovaná řeka Wilt Awa (Vltava), kterou sice odborná religionistická literatura v této podobě nezná, nicméně je založena na obecně rozšířené keltské představě vodních toků a jejich božských patronů.

Ostatní skupiny se týkají především děl *Stín modrého býka* a *Vlčí věk*, která díky svému rozsahu nabízejí největší prostor k využití dalších mytologických prvků. Druhou skupinu bychom mohli nazvat Rituály a uplatnila by se hlavně ve *Stínu modrého býka*, ale částečně i v trilogii Jaroslava Mosteckého (srov. oddíl nazvaný *Druidi*). Keltské rituální zvyklosti jsou dnes pochopitelně spíše sbírkou dohadů, nicméně díla využívají hlavní známé body praxe, které se opakovaně objevují v odborné literatuře a dodávají k nim vlastní obsah. Tyto hlavní body jsou především očista, oběť a zasvěcení/prosba.

Třetí skupinou jsou Svátky neboli náboženské slavnosti. Rozvinutí tohoto prvku se dočkáme především ve *Stínu modrého býka*, kde se ve zmínkách hovoří o Beltainu, Imbolcu a Lughnasadu. V rámci Beltainu autoři využili folklórní pověsti o boji mezi zimním a letním králem, což je spíše novopohanský koncept, nicméně svou povahou do keltské mytologie zapadá.

Do čtvrté a poslední skupiny můžeme zařadit Legendy, projevující se např. v trilogii *Vlčí věk*, kde se využívá příběh o Tristanovi a Isoldě, původně folklórní pověsti založené na keltské tradici a později přiřazené do artušovského mýtu. Verze příběhu, která se vyskytuje

v trilogii, vychází z 12. století, kdy byla legenda zapsána a interpretována několika různými autory.

2. Jakým způsobem česká fantasy s keltskými motivy pracuje?

Práce s keltskými motivy ve všech srovnávaných dílech vykazuje obdobný postup: autor/autoři se v hlavních bodech inspiroují v religionistickém nebo archeologickém diskurzu a k těmto bodům pak dodají vlastní obsah, případně doplní prázdná místa podle své fantazie (tj. pokusí se vlastním úsudkem na základě znalosti oborové literatury vydedukovat úplnou historickou podobu; tento postup můžeme sledovat například v povídce *Krev Divoké řeky*, kde Zbyněk Kučera Holub analogicky předpokládá existenci božské patronky řeky Vltavy). Jako příklad může posloužit také obraz bohyně Epony z trilogie *Vlčí věk*: Mostecký se s odbornou literaturou shoduje v kritických bodech (hipomorfnost, jízda na koni, chtonická povaha, plodnost, počáteční „božská“ zastřenost), avšak obohacuje postavu atributy, které následně využije pro vlastní příběh (dualita lidské a božské stránky, služba druidům). V některých případech dochází k výraznému vzdálení se religionistické literatuře, když si autoři půjčují pouze základní koncept, který upravují zcela podle vlastní libovůle. Tento postup shledáváme například v Holubově povídce, kde druid Breton vyslovuje domněnku o rozdělení božských mocností na „vyšší“ a „nižší“, což je prvek, který není v odborné literatuře reflektován. Podobný postup můžeme pozorovat i ve *Stínu modrého býka*, kde autoři vytvořili rituály, které kopírují jen základní body keltské náboženské praxe, jinak však slouží čistě pro potřeby příběhu (rituál Nahého muže a Krakovo zasvěcení podsvětním silám).

3. Ve kterých rovinách příběhu se keltské motivy obvykle uplatňují?

V tomto případě se můžeme přidržet rozdělení keltských mytologických prvků na čtyři skupiny tak, jak jsem uvedla v odpovědi na první otázku. První a nejpočetnější skupina (Bohové) stojí na pomezí svou složek: postav a prostoru. Bohové zobrazení ve zkoumaných dílech buď vystupují jako pasivní obraz (Kernun, Trojná bohyně a Morhan ve *Stínu modrého býka*) – a v tom případě je musíme zařadit spíše do sféry prostoru/světa, nebo jako jednající postavy (bohyně Wilt Awy v povídce *Krev Divoké řeky*, Lovec v povídce *V náruči boží* a Epona ve *Stínu modrého býka* i *Vlčím věku*) – tudíž patří do sféry postav.

Druhá skupina (Rituály) funguje výhradně jako katalyzátor děje.

Třetí (Svátky) a čtvrtá (Legendy) skupina se uplatňuje v rovině utváření románového prostoru a jednotlivých dílčích atributů fikčního světa.

4. Jakých výsledků je využíváním keltských motivů dosaženo?

V případě všech zkoumaných děl můžeme konstatovat, že mytologické motivy zde slouží jako jediný a výhradní fantastický prvek. Jak jsem uvedla v úvodní kapitole (Definice fantasy), existenci fantastického prvku považuji za zásadní pro přiřazení daného díla k žánru fantasy. Mytologické motivy ve vybraných příbězích tedy hrají velmi důležitou roli. Ne ve všech případech je však jejich ztotožnění s fantastickým prvkem explicitní a nezpochybnitelné. Především v případě románu *Stín modrého býka* bychom mohli chápat „náboženské“ zkušenosti postav jako mámení smyslů (Krakův průchod podsvětím); z novely *Krak*, která na román tematicky navazuje, navíc vyplývá, že pro dosažení božské sféry je mysl ve stavu omámení, spánku nebo nepřičetnosti přímo vyžadována. Podobný případ představuje povídka *V náruči boží*, kde Katuše potkává mytologického Lovce pouze ve snech a čtenář si tak nemůže být jist, zda tak nepracuje pouze její podvědomí. V případě jiných příběhů je však situace jednoznačná: ve *Vlčím věku* a *Krvi Divoké řeky* je fantastický prvek formou mytologických motivů zastoupen zcela evidentně.

Velmi výrazně ovlivňují mytologické prvky postavy a prostor. Postavy jsou z velké části definovány svou oddaností božstvu (Kwann, Ronwain), pomocí náboženských rituálů procházejí zásadní změnou (Krak), jejich role je naznačena během výročních svátků (Krak jako „zimní král“ při slavnosti Beltainu), mýty přibližují i jejich osudové motivace (Arleta), představují jejich cíl (Epona pro Leifa, Lovce pro Katuši) nebo charakterizují jejich pohled na svět (Bretor). Svět příběhu je též mytologií ovlivněn ve velké míře. Víra zde funguje jako jedna z nejdůležitějších složek a pomáhá přiblížit „historický“ svět čtenáři. Vliv na utváření prostoru mají ve své podstatě všechny použité mytologické prvky (víra, zvyky a mýty „tehdejšího“ světa).

V neposlední řadě slouží mytologické prvky i jako hybatel děje. Postavy jednají na základě věštby nebo jiných rituálů, řídí se božskou vůlí a vlastní motivací, k níž se náboženská víra také vztahuje. Můžeme tedy konstatovat, že keltské mytologické prvky jsou ve vybraných dílech schopné zastávat více rolí najednou.

Skutečností, která z práce taktéž vyplynula, ač nebyla ústředním tématem mého zkoumání, je, že v rámci české fantasy se keltské mytologické prvky uplatňují především v rámci podžánru historické fantasy (to se týká všech zkoumaných děl). To je na jednu stranu vlastně logické, vezmeme-li však v potaz fantasy zahraniční, zjistíme, že je zde výrazný rozdíl – pro srovnání můžeme použít například díla, o kterých jsem se zmínila v kapitole Keltská mytologie v zahraniční fantasy: dva příklady. Robert Holdstock i Guy Gavriel Kay umísťují

děj svých knih do současnosti. U Holdstockova mytágovského cyklu je možné pozastavit se nad „výlety“ do Ryhopského lesa, které mají povahu cest do minulosti, přesto bychom mohli Ryhopskou sérii označit za historickou fantasy jen stěží. Toto zjištění samozřejmě není univerzální, je nepochybně jisté, že i v zahraniční fantasy nalezneme díla s prvky keltské mytologie, které do historické fantasy patří (například již zmiňované *Mlhy Avalonu* Marion Zimmer Bradleyové), můžeme se však ptát, jestli ve fantasy české naopak najdeme díla s keltsko-mytologickými motivy *nepatřící* do tohoto žánru.

Ačkoli tyto otázky hrály důležitou roli, mým hlavním cílem bylo na tematicky poměrně úzce zaměřeném výzkumu prokázat, že česká fantasy je schopna poskytnout dostatečně kvalitní materiál pro odbornou práci. Je pravda, že některá z vybraných děl se zaměřovala především na akční sekvence, které v tomto ohledu neponechaly příliš prostoru pro zadané téma, zhodnotíme-li však výběr jako celek, domnívám se, že obstál uspokojivě. Odvážuji se tvrdit, že česká fantasy nabízí bohaté zdroje dosud jen zcela nedostatečně reflektovaných poznatků a souvislostí. Vzhledem k tomu, že je fantasy již několik desetiletí stabilně etablována na (nejen) českém trhu a široce čtena, tento zdroj nabízí rozsáhlý a dosud nepovšimnutý potenciál. V tomto ohledu by bylo produktivní inspirovat se v zahraniční literární vědě, která tento potenciál záhy identifikovala a dokázala ho využít pro smysluplný výzkum: kvalitních zahraničních studií o žánru fantasy existuje již značné množství. Považuji tedy za úkol dnešní české literární vědy se s touto situací vyrovnat. Domnívám se, že by tak mohla objevit zcela novou a aktuální oblast, která specifickým způsobem reflektuje nejen fantazijní, ale i námi prožívanou skutečnost.

LITERATURA

Prameny

- Bradleyová, Marion Zimmer (2001): *Mlhy Avalonu* (Praha: Knižní klub), 798 stran.
- Holdstock, Robert (1994): *Lavondyss: cesta do neznámé země* (Frenštát pod Radhoštěm: Polaris), 401 stran.
- Holub, Zbyněk Kučera (2010): *Krev divoké řeky*, in Kučerová, Lucie et al.: *Wilth Ahwa* (Brno: Zoner Press), s. 29–71.
- Kay, Guy Gavriel (2009): *Fionavarská tapiserie. Kniha první, Letní strom* (Praha: Argo), 307 stran.
- Kay, Guy Gavriel (2010): *Fionavarská tapiserie. Kniha druhá, Potulný oheň* (Praha: Argo), 265 stran.
- Medek, Leonard a Vrbenská, Františka (2001): *Stín modrého býka* (Praha: Straky na vrbě), 441 stran.
- Medek, Leonard a Vrbenská, Františka (2006): *Krak: Kalné víry Rhenu*, in Jireš, Ondřej (ed.): *Legendy české fantasy* (Praha: Triton), s. 431–578.
- Mostecký, Jaroslav (2015a): *Vlčí věk. Kniha první, Jdi a přines hlavu krále*, 3., revidované vydání (Praha: EPOCH), 244 stran.
- Mostecký, Jaroslav (2015b): *Vlčí věk. Kniha druhá, Lars, Šťavnatá lebka*, 2., revidované vydání (Praha: EPOCH), 468 stran.
- Mostecký, Jaroslav (2016): *Vlčí věk. Kniha třetí, Prokletí přízračných hřebců*, 2., revidované vydání (Praha: EPOCH), 548 stran.
- Neomillnerová, Petra (2009): *V náruči boží*, in Jireš, Ondřej (ed.): *Memento mori: fantastická historie* (Praha: Triton), s. 163–192.

Odborná literatura

- Adamovič, Ivan (1995): *Slovník české literární fantastiky a science fiction* (Praha: R3), 349 stran.
- Akademie science fiction, fantasy a hororu [online], dostupné z <http://www.asffh.info/prehledy-udelenych-cen/2001.html>, [cit 10. 2. 2017].
- Annaidh, Séamas Mac (2005): *Irish History* (Bath: Parragon), 320 stran.
- Bauerová, Anna (2004): *Zlatý věk Keltů v Čechách* (Praha: Mladá fronta), 252 stran.

- Clute, John (ed.) et al. (1997): The Encyclopedia of Fantasy (London: Orbit) [online], dostupné z: <http://www.sf-encyclopedia.com/>.
- Černá, Anna (2000): Vikingové, in Naše řeč, č. 1, roč. 83, s. 52–53.
- Dědinová, Tereza (2015): Po divné krajině: charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury (Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita), 228 stran.
- Deeper into Alban Arthan, in The Order of Bard, Ovates & Druids [online], dostupné z: <http://www.druidry.org/druid-way/teaching-and-practice/druid-festivals/winter-solstice-alban-arthan/deeper-alban-arthan> [cit. 2017-03-08].
- Dvořák, Otomar (2005): Putování bájnou krajinou: velká kniha pověstí z Berounska a Hořovicka (Beroun: Knihkupectví U radnice), 148 stran.
- E. R. Burroughs, in Clute, John (ed.) et al.: The Encyclopedia of Fantasy [online], dostupné z http://www.sf-encyclopedia.com/entry/burroughs_edgar_rice [cit. 2016-12-27].
- Fantasy, in Clute, John (ed.) et al.: The Encyclopedia of Fantasy [online], dostupné z <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=fantasy> [cit. 2016-12-16].
- Filip, Jan (1960): Keltská civilisace a její dědictví (Praha: Nakladatelství Československé akademie věd), 180 stran.
- Frazer, James (1994): Zlatá ratolest (Praha: Mladá fronta), 640 stran.
- Green, Miranda (1992): Animals in Celtic life and myth (London: Routledge), 283 stran.
- Historicky nebo alternativně?, in: Triumvirát [online], dostupné z: <http://triumvirat.cz/2013/12/historicky-nebo-alternativne/> [cit. 2017-05-05].
- The Holly King and The Oak King, in Alan MoonBear [online], dostupné z: http://www.alanmoonbear.com/the-holly-king-and-the-oak-king#.WL_Uon_dmVs [cit. 2017-03-08].
- Jelen lesní – Cervus elaphus, in Jelení park [online], dostupné z <http://www.pantokrin.cz/cs/produkt/jelen-lesni---cervus-elaphus> [cit. 2017-02-10].
- Jireš, Ondřej (ed.) (2006): Legendy české fantasy (Praha: Triton), 593 stran.
- (1944) Keltské pověsti: Mabinogi (Brno: Jan V. Pojer), 197 stran.
- Kudláč, Antonín K. K. (2016): Anatomie pocitu úžasu (Brno: Host), 223 stran.
- Lutterer, Ivan a Šrámek, Rudolf (1997): Zeměpisná jména v Čechách, na Moravě a ve Slezsku: slovník vybraných zeměpisných jmen s výkladem původu a historického vývoje (Havlíčkův Brod: Tobiáš), 317 stran.

- MacKillop, James (2009): Keltské bájesloví (Praha: Nakladatelství lidové noviny), 411 stran.
- Mocná, Dagmar a kol. (2004): Encyklopedie literárních žánrů (Praha: Paseka), 699 stran.
- Monaghan, Patricia (2004): The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore (New York: Facts On File), 512 stran.
- Neff, Ondřej (1995): Pět etap české fantastiky, in Adamovič, Ivan: Slovník české literární fantastiky a science fiction (Praha: R3), s. 11–23.
- Podžánry fantasy, in: Fantasyknihy [online], dostupné z: <http://fantasyknihy.eu/podzanry-fantasy/> [cit. 2017-05-05].
- Pringle, David (2003): Fantasy: Encyklopedie fantastických světů (Praha: Albatros), 272 stran.
- Řeka Otava, in: ŠumavaNet [online], dostupné z: <http://www.sumavanet.cz/khory/fr.asp?tab=snet&id=12761&burl=&pt=RE> [cit. 2017-04-20].
- Smith, William a Anthon, Charles (1884): A New Classical Dictionary of Greek and Roman Biography, Mythology and Geography (New York: Harper & Brothers), 1022 stran.
- Stamberger, Walter (ed.) (1968): Fantastické povídky (Praha: Svoboda), 153 stran.
- Šidák, Pavel (2013): Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina (Praha: Akropolis), 336 stran.
- Tichá, Zdeňka (ed.) (1980): Tristram a Izalda (Praha: Mladá fronta), 110 stran.
- Tmaň, hradiště Kotýz, in: Archeolog [online], dostupné z: <http://www.archeolog.cz/lokalita/hradiste-kotyz/54> [cit. 2017-02-15].
- Todorov, Tzvetan (2010): Úvod do fantastické literatury (Praha: Nakladatelství Karolinum), 166 stran.
- Vlčková, Jitka (2002): Encyklopedie keltské mytologie (Praha: Libri), 323 stran.
- Waldhauser, Jiří (2012): Keltské Čechy (Praha: Academia), 383 stran.
- Warner, Marina (2014): Once upon a time: A short history of fairy tale (New York: Oxford University Press), 201 stran.